ہیئتی تنقید

ڈاکٹر محمد حسن

کاروانِ ادب
فضل الٰہی مارکیٹ
اردو بازار۔ لاہور

ہیئتی تنقید

ہیئتی تنقید

ڈاکٹر محمد حسن

کاروانِ ادب
فضل الٰہی مارکیٹ، اُردو بازار، لاہور

جملہ حقوق محفوظ

بار اوّل ——————— ۱۹۸۹ء

مطبع ——————— آر۔آر پرنٹرز لاہور

قیمت ——————— ۳۶/- روپے

شوروم: کاروانِ ادب۔ ملتان صدر

انتساب

دورِ حاضر کی سب سے دل نواز شخصیت
اور سحر طراز شاعر اور انسان
فیض احمد فیض

کے نام
جنہوں نے ہیئت کو نئی معنویت اور معانی
کو نئے پیکر بخشے

فہرست عنوانات

○ پہلا باب ——— قبل از افلاطون ۱۱

○ دوسرا باب ——— افلاطون ۳۴

○ تیسرا باب ——— ارسطو ۵۱

○ چوتھا باب ——— ہیئتی تنقید ۷۸

دیباچہ

ہیئت اور مواد، اسلوب اور معانی کی اصطلاحیں ایک مدت سے ادبی تنقید میں مستعمل ہیں۔ اکثر انہیں متضاد اصطلاحوں کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ ہیئتی تنقید کو معانی پر مبنی تنقید سے الگ کر کے دیکھنے کی بھی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ یہ مختصر سی کتاب اسی کوشش کا اجمالی جائزہ ہے اور ہیئتی تنقید کے مختلف دبستانوں اور میلانات کا تعارف کرانے کی غرض سے ترتیب دی گئی ہے۔

ہیئت پرست تنقید نگاروں نے اپنا سلسلہ ارسطو سے جوڑنے کی کوشش بھی وقتاً فوقتاً کی ہے اور ارسطو خود کسی نہ کسی شکل میں افلاطون سے متاثر ہے اس لیے پس منظر کے طور پر ان نقادوں کے کلیدی تصورات کو بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ مجھے دوست گرامی پروفیسر لطیف الزماں صاحب کا بصمیم قلب شکریہ ادا کرنا ہے۔ جنھوں نے اس کتاب کی ترتیب و طباعت میں اہم کردار ادا کیا۔ اسی طرح کاروانِ ادب ملتان کے محمد عمر خان صاحب بھی میرے شکریے کے مستحق ہیں۔ جنھوں نے اس کتاب کو صوری و معنوی محاسن کے ساتھ زیورِ طبع سے آراستہ کیا

محمد حسن

پروفیسر اردو، مرکز السنۂ ہند
جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی ۱۱۰۰۶۷
۲۴ جون ۱۹۸۳ء

پہلا باب

قبل از افلاطون

احساسِ جمال کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ تاریخ کی ابتدا سے قبل اور تہذیب کے طلوع ہونے سے بہت پہلے انسان قدرت کے نظاروں، جنگل کی مست بھینی خوشبو، جنگلی چشموں کی موسیقی یا خود اپنے ہاتھ کی کھینچی ہوئی الٹی سیدھی لکیروں سے لذّت لیتا رہا ہوگا۔ اور ممکن ہے کہ اس غیر تربیّت یافتہ ذہن میں یہ سوال بھی کہیں پیدا ہوا ہو کہ آخر اسے ایک مخصوص شے کس لیے خوب صورت معلوم ہوتی ہے۔ بہر حال خواہ وہ فلسفۂ جمالیات ہو یا تنقیدی احساس، ان دونوں کے ابتدائی نقوش انسان کے قبلِ تہذیب دور میں استفہامیہ نشانوں کی شکل میں پوشیدہ ہیں۔

تنقید اور تخلیق کو عام طور پر دو الگ اور مستقل بالذّات عمل سمجھا جاتا رہا ہے اور اس اعتبار سے تخلیق کو ہمیشہ تنقید پر اولیت دی جاتی رہی ہے اسکاٹ جیمس نے تخلیقی فن کار کو ایک ایسے انجینئر سے تشبیہہ دی ہے جس نے جنگل، اور پہاڑ کاٹ کر سڑک نکالی ہو۔ اور نقاد کو ایسے شخص سے تشبیہہ دیتا ہے۔ جو اس نئی شاہراہ کا پہلی بار معائنہ کرتا ہے۔ لیکن اگر تنقید کو وسیع معنیٰ میں استعمال کیا جائے تو یہ عمل تخلیق سے کہیں پہلے شروع ہوتا ہے۔ فن کار اپنی نجی زندگی میں

ہزاروں جذباتی تجربوں سے گزرتا ہے۔ اس کا ذہن نہ جانے کتنے رنگوں، نغموں، آوازوں اور الفاظ کی آماجگاہ ہوتا ہے۔ وہ اِنْ اَنْ گنت مشاہدوں اور تجربوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے اور باقی کو رد کر دیتا ہے۔

اس طرح اس ایک تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے بے شمار ذرائع اور کئی اسالیب اختیار کیے جا سکتے ہیں۔ ایک کہانی کو بیان کرنے کے ڈھنگ اور اظہا کے لیے الفاظ کا انتخاب مختلف انداز میں کیا جا سکتا ہے لیکن فن کار یہاں پر بھی اس نکتۂ انتخاب کو کام میں لاتا ہے جس سے اس نے موضوع کے انتخاب میں مدد لی تھی۔ کسی نے ایک ماہر سنگ تراش سے یہ سوال کیا تھا کہ پتھر سے تم اس قدر خوبصورت مجسمہ کس طرح تراش لیتے ہو۔ اس نے جواب دیا کہ "میں تو صرف اتنا کرتا ہوں کہ پتھر کا غیر ضروری حصہ تراش کر پھینک دیتا ہوں اور اس طرح اس کے اندر خوابیدہ مورت خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے" اس ضروری اور غیر ضروری حصے کے امتیاز کو اسٹیونسن نے اصل فن قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ فن کار کے لیے سب سے ضروری علم اس بات کا ہے کہ کن اجزا کو چھوڑ دیا جاتے۔

اس امتیاز اور انتخاب کے لیے تنقیدی شعور ضروری قرار پاتا ہے۔ اور اس اعتبار سے تنقید کا ظہور تخلیقی قوت کے بروئے کار آنے سے بہت پہلے ہوتا ہے۔ اور اس کے بغیر کسی تخلیقی شہ پارے کا وجود میں آنا ناممکن ہے پہلے قبائلی نوجوان نے جب اپنے رفیق کو یہ بتانا چاہا ہوگا کہ اس نے ایک عجیب و غریب درندے کا شکار کیا ہے اور اس کے لیے اپنی خوں آلود کہانی یا تیر سے اس جانور کی شکل زمین پر چند الٹی سیدھی لکیریں بنائی ہوں گی۔ اس وقت بھی نتی تخلیق کی اس ابتدائی صورت میں اسے لکیروں کے انتخاب اور ان کے باہمی تناسب کے سلسلے میں اپنے اختیار اور امتیازی قوت سے کام لینا

پڑا ہوگا۔

پروفیسر برنارڈ بوسانکے نے تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تہذیب کے زمانۂ طلوع میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور ہومر کی شہرہ آفاق تصنیف ایلیڈ کے اٹھارویں اور اونیس کے آٹھویں باب کے چند اشعار کا تجزیہ کیا ہے اور ان بیانات میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں دیکھی ہیں۔ گو اِن بیانات میں کسی مربوط تنقیدی نقطۂ نگاہ کی تلاش دور از کار ہے۔ پھر بھی ان سے تنقیدی شعور کی طرف چند کنائے مل سکتے ہیں۔

ایلیڈ کے اٹھارویں باب میں ہیفز مسٹریس کی بناتی ہوئی ایک سونے کی بنی ڈھال کی تعریف کی گئی ہے۔ یہ ڈھال اس نے اپنے بیٹے اکائیلس کے لیے بنائی تھی اور اس پر "مختلف اشیا" اور مناظر سونے میں نقش کر دیئے گئے تھے۔ زمین آسمان، سمندر اور سورج کے علاوہ ایک برات کا منظر دو آباد اور بارونق شہروں کے نقوش اور دو فوجوں کی صف آرائی کے مناظر بھی اس ڈھال پر نقش کیے گئے تھے۔ انہی مناظر میں دیہاتی منظر ہے جس میں ایک کسان کو ہل چلاتے ہوتے دکھایا گیا ہے۔ ہومر اس منظر کی تعریف میں لکھتا ہے:-

AND THE FIELD GREW BLACK BEHIND
AND SEEMED AS IT WERE A PLOUGHING,
ALBEIT OF GOLD, FOR THIS WAS THE
GREAT MARVEL OF HIS WORK.

پروفیسر بوسانک نے اس بیان کے تنقیدی شعور پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ ہومر یہاں فن کی بنیاد ترسیل کے ذرائع پر فتح حاصل کرنے کو قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا سارا کمال یہ ہے کہ سونے پر نقش کرتے ہوتے بھی نقش کار نے زمین کی سیاہی اور مٹی کی نرمی کا اثر قائم کر لیا ہے کہ وہ اس سے جس طرح چاہے اثر پیدا کر سکتا ہے۔ ذرائع اظہار پر قدرت کا یہ درجہ ہی فن کی کسوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس بیان کو مربوط فلسفۂ تنقید کا اشاریہ سمجھنے کے بجائے تنقیدی عرفان کی ایک اتفاقیہ جھلک یا کنایہ سمجھا جاسکتا ہے لیکن پھر بھی اس بیان میں سوچنے سمجھنے کے لیے بہت سے اہم نکات موجود ہیں اگر ہومر نے یہ الفاظ اپنی پوری معنوی وسعت کے ساتھ استعمال کیے ہیں تو واضح طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہومر کے نزدیک ایک تخلیق کا عمل فطرت کی نقل کی بجائے اظہار جذبات کا عمل ہے۔ فن کار محض نقل نہیں کرتا بلکہ درحقیقت وہ فطرت اور حقیقت سے خود چند تصورات قائم کرتا ہے اور اپنے داخلی تصور کو کسی بھی ذریعہ (میڈیم) سے ادا کرنا چاہتا ہے۔ اور اگر یہ تخلیقی عمل اسی قدر بنیادی قرار دیا گیا تھا تو افلاطون اور ارسطو نے نقل پر جتنا زور دیا وہ اس زمانے میں بھی بعداز وقت قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہومر کی تصانیف میں فن کے متعلق کسی اور واضح بیان کے نشانات نہیں ملتے البتہ گیت اور موسیقاروں کے بارے میں بہت سے اشعار اسکی تصانیف میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت اوڈیسی کے آٹھویں باب کے اس بیان کو حاصل ہے جو اندھے موسیقار کے بارے میں ہے۔ یہ گویا سنگیت کی الہامی دولت سے مالا مال ہے اور دیوتاؤں کی بانی سناتا ہے۔ اس کی آواز کا جادو دلوں کو مسرت سے معمور کرتا ہے۔ السی نوس کہتا ہے: "اس مقدس مطرب ڈیوڈوکس کو بلاؤ کیونکہ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے اور کسی کو نہیں دی ہے۔ اس لیے کہ جیسے اس کا دل چاہے اس طرح گا کر وہ انسانوں کا دل خوش کرسکتا ہے۔ سنگیت کی دیوی اس موسیقار پر

مہربان ہے۔ تب سردار قریب آیا اور اپنے ساتھ مقبول موسیقار کی رہبری کرتا ہوا لایا جس سے سنگیت کی دیوی کو بڑا پیار ہے اور اس نے اس موسیقار کو خوبی اور تکلیف دونوں بخشے ہیں اس کی بینائی لے لی ہے اور اسے شیریں سنگیت کی دولت دے دی ہے۔ (۲)

(۱) عزیز احمد نے "In what way soona his spirit stirs him" کا ترجمہ "جیسے آس کا دل چاہے" کیا ہے لیکن یہاں جو سماوی اور الہامی عنصر موجود ہے وہ دل چاہے کے الفاظ سے واضح نہیں ہوتا۔

(۲) اردو ترجمہ میرا ہے اور اوڈیلی کے Buther of Lang انگریزی ترجمہ سے کیا گیا ہے۔

ایک اور جگہ موسیقار کے بارے میں کہا گیا ہے:

موسیقار اس اعتبار سے تمام لوگوں سے عزت اور پرستش کا مقام پاتے ہیں جس قدر ان سے سنگیت کی دیوی پیار کرتی ہے اور جتنا ان کو سنگیت کا راستہ بتاتی ہے۔ (B+L viii,479-81)

دوسری جگہ سنگیت کہانی کے فن کا معیار اس طرح بیان کیا گیا ہے:

"اگر تو مجھے کہانی سچ مچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عنایت کیا ہے۔"

ترجمہ عزیز احمد۔

ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں ایک یہ کہ فنکار کو یونانی تہذیب نے الہامی درجہ دیا جس طرح ہندوستان اور عرب میں شعرا کو الہامی روحوں کے زیر اثر قرار دیا گیا تھا۔ اور ان کی آواز کو آسمانوں کی بلندی سے اترتی ہوتی موسیقی سمجھا گیا تھا۔ اس طرح تہذیب کے ابتدائی دور میں یونان نے بھی شعرا کو تلامیذ الرحمٰن قرار

دیا اور انہیں الہامی اور سماوی طاقتوں کے زیر اثر سمجھا گیا۔ اس تصور کے پیش نظر افلاطون نے جنون کی چار قسموں میں نشاط، پیغمبری اور عشق کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی شامل کر لیا ہے۔

دوسری بات جو اس الہامی واسطے سے پیدا ہوتی ہے وہ فن کے مقصدی پہلو کے بارے میں ہے چونکہ فنکار الہامی طاقت کے زیر اثر ہوتا ہے لہذا اس کی کہی ہوتی باتیں سچی ہوں گی۔ اور اس کے نغموں میں حقیقت شناسی اور اخلاقی تدبیر کا عکس ملے گا۔ یہیں ہمیں شاعر سے صداقت کے مطالبے کی ابتدا ملنے لگتی ہے۔

بہتر ہوگا اگر اس ضمن میں ہم ہندوستانی جمالیات کی بھی سیر کرتے چلیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ یونان میں تہذیب کے ارتقا سے کہیں پہلے ہندوستانی تہذیب فروغ حاصل کر چکی تھی اور اس کے اثرات دنیا کے دوسرے ملکوں کے ساتھ ساتھ یونان تک بھی پہنچ چکے تھے۔ خود اسکاٹ جیمس نے اس بات کا اعتراف کیا ہے۔

ہومر کے دور میں یونانی تہذیب بالکل نئی نئی تھی۔ لیکن ایشیائی تہذیب کے فروغ کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ اور متعلقاتی Applied فن میں یونانیوں نے بلاشبہ ایشیا کے تجربے اور تکنیک سے بہت کچھ سیکھا۔ لیکن زبان اور ادب کے معاملات میں انھوں نے اپنے وسائل ہی پر اکتفا کیا ہے۔ صد ۳۱

لیکن ایشیا کی اثر پذیری کو اس طرح کی حد بندی دشوار ہے افسوس ہے کہ ابھی تک ہندوستانی جمالیات کا سائنٹیفک مطالعہ نہیں کیا گیا ورنہ اس کے اور یونانی جمالیات کے تقابلی مطالعہ سے واضح ہوتا کہ یونان نے ہندوستان اور ایشیا کے فکری ذخیروں سے کس حد تک اکتساب کیا ہے۔ بہرحال اس دور کے ہندوستانی ادبیات پر نظر ڈالیے تو بہت کچھ ملتے جلتے تصورات ملتے ہیں عہد قدیم کی صنمیات کے ایک واقعہ سے

سے اس کی تشریح ہو سکتی ہے۔

تریتا یگ میں جب انسان پر خود غرضی خواہشات اور ان کے لیے عمل تگ و دو کا راج تھا۔ اندر دیوتا کی سرکردگی میں سارے دیوتاؤں نے برہما سے یہ گذارش کی کہ کوئی ایسا تفریحی شغل ایجاد کیا جائے جو بیک وقت آنکھ اور کان دونوں کے لیے آسودگی بخش ثابت ہو۔ اور جس کی مدد سے انسان خود بخود عمل نیک کی طرف راغب ہو۔ باہری جبر، قانون شاہی اور احتساب کی ضرورت نہ پڑے۔ یہ تفریحی شغل اس لیے اور بھی ضروری تھا کہ مادی خواہشات اور ان کے حصول کی تگ و دو میں انسانی زندگی مسرت اور سکھ کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ گئی تھی یہاں یاس بھی تھی اور آس بھی، رنج بھی اور راحت بھی۔ اور اس بے یقینی کے دردناک طلسم سے وقتی طور پر ذہن کو نجات دلانے کے لیے کسی تفریحی مشغلے کی ضرورت تھی۔

ہدایت بخشنے کا یہ کام ویدوں کے ذریعے سے نہیں کیا جا سکتا تھا کیونکہ ان کے پڑھنے والوں کی تعداد صرف تین ذاتوں کے عالموں تک محدود تھی۔ کسی ایسے وسیلے کی ضرورت تھی جو ان جانے طریقے پر سبھی لوگوں کے دلوں تک رسائی حاصل کر سکے۔ اور ان کی فطرت میں نیکی کی طرف رغبت قائم کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈرامہ تھا جو بیک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے۔ اور تفریح کے ذریعہ نیکی کا ذوق دل میں جاگزیں کر سکتا ہے۔

(۱) اسی لیے ناٹیہ شاستر کو پانچواں وید کہا جاتا ہے جس طرح روحانی تعلیمات چار ویدوں میں بلا واسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں۔ اس طرح ناٹیہ شاستر ڈرامے کے ذریعے سے ان تعلیمات کو بالواسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتاتے گئے ہیں یہاں بھی فن کو بیک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے اور اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے۔ وہ ماورائی

حقیقتوں کا مادّی وسیلہ کہا جاسکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے دوسرے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو سماوی امانت سمجھا گیا ہے اور فنکار سے کہانی کو سچ سچ سنانے کا تقاضہ کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے

(۲) یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈرامہ نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا۔ اور فلسفیوں سے نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔ زینوفون اور ہیراکلیٹس کے ان چند جملوں کو دیکھیے

K.C.Pandey -History of Indian Aesthetics P5 Vol.

"ہومر اور ہیسوڈ نے دیوتاؤں پر تمام افعال سرزد کرا دیے ہیں جنہیں انسانوں کے لیے باعث شرم سمجھا جاتا ہے مثلاً چوری زنا اور دھوکے بازی۔"

شاعر نے غلط کہا ہے "کیا وہ فرق دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان سے ختم ہو سکتا ہے" کیونکہ بلند و پست کے وجود کے بغیر کسی مطابقت اور تناسب کے پیدا ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ مذکر اور مونث کی مختلف جنسوں کے وجود کے بغیر کسی جاندار کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ "اکثر لوگوں کا معلم ہیسوڈ ہے اور ان لوگوں کے خیال میں وہ سب سے زیادہ عقلمند ہے وہ یہ دن رات بھی نہیں جانتا۔ یہ سب ایک ہی ایسے ہیں"

ان اقتباسات میں فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات ملتے ہیں۔ جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں قدیم آویزش

Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy

کہا تھا۔ اس جھگڑے سے وہ تمام تقاضے کئے جا رہے تھے جن کی ذمہ داری نے اپنے سر پر رکھی تھی پہنانچہ اوپر کے اقتباسات میں جو اعتراض شاعری پر کیے گئے ہیں انکی نوعیت یا اخلاقی ہے یا فلسفیانہ۔ شاعری سے پیدا ہونے والے جذبہ انبساط یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی فکر کی رہنمائی اور قانون سازی کے منصب کے لئے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصہ تک چلتی رہی اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا گویا نہیں تھا۔ بلکہ سماج پر صداقتوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کو نیوالا رہنما بھی تھا سیاسی اور سماجی زندگی میں انکا رہبر بھی تھا اسلیے اسکا فلسفی کے مقابل آنا کسی حد تک ضروری

بہرحال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصورِ کائنات ہے دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسری انسانی عمل کا مقصدی نظریہ کی ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدتِ کلی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتہ کی تلاش کی جو اسی متنوع اور مختلف اجزا میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے۔ اس کے اجزا متضاد اور مخالف ہیں۔ ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، تاریک اور روشن بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی اور کائنات ان متضاد اجزا کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جزو کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح رات آتی ہے اور رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ اسی طرح زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس رقصِ دوام "Grand Rythm" کو برقرار رکھنے والی ذاتِ قدیم اس کائنات پر حکمراں ہے۔ اسے خدا کا نام دیجئے یا روحِ عظیم کا لیکن تغیر اور گردشِ دوام کے اس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی بات اس دائرہ سے اعلیٰ اور برتر ہے۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں "بلند اور پست اور مذکر اور مونث" کے متضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلہ فکر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نہج پر ڈھالنا چاہا۔ فیثاغورث نے زمین کو نہ صرف دائرے کی شکل دی "Sphere" بلکہ یہ اعلان بھی کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے

ساری ٹھوس شکلوں میں سب سے زیادہ خوب صورت شکل ہے جس طرح دائرہ کیرُیں سے بنی ہوتی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوب صورت لگتا ہے۔ اسی طرح رقصِ دوام، کا سلسلہ بھی انسانی زندگی میں سب سے زیادہ حسین ہے۔ اس کائنات کے حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ اور توازن پیدا کرنے کی کوشش کی گئی جس سے جمالیاتی آہنگ پیدا ہوا اور یہیں سے تقلیدِ فطرت کا اصول واضح شکل میں ہمارے سامنے آیا۔ ڈیموکریٹس نے پہلی بار Microcosm کی اصطلاح کو انسانوں کے سلسلے میں استعمال کیا۔ اور جب ڈیموکریٹس کہتا ہے کہ "ہمیں یا تو خود نیک ہونا چاہیئے یا خوب اشیا کی نقل کرنی چاہیئے" تو اس نقل سے مراد تقلیدِ محض نہیں ہوتی بلکہ بلند اور برتر تکمیل اور آہنگ میں شریک ہونے کی خواہش کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ انسان کی زندگی کو اسی قدر خوب صورت متوازن اور متناسب ہونا چاہیے جتنا کہ خود فطرت نے اپنے اندر یہ سارا نظم و ضبط پیدا کر رکھا ہے۔

فطرت کی طرف واپسی کا جو تقاضا ہمیں اٹھارہویں صدی کی رومانی تحریک میں ملتا ہے اس کی آواز یہاں بھی سنائی دیتی ہے افلاطون اور ارسطو نے فن کو اصل کی نقل یا عکسِ فطرت قرار دیا ہے اس کے ابتدائی نقوش ہمیں انہی بیانات میں مل سکتے ہیں۔ یونانی مفکرین کا یہ خیال تھا کہ انہوں نے کائنات کے اندرونی عوامل کا پتہ لگایا ہے۔ اور فطرت نے جس ترتیب اور توازن کے ساتھ کائنات کے نظام کو جاری وساری کیا ہے۔ اسی انداز پر انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں عمل کرنا چاہیئے۔ یعنی قانونِ فطرت کا پتہ لگا کر اسی کو انسانی زندگی پر منطبق کرنا یونانیوں کا مقصدِ عظیم تھا۔

اسی اصول کے پیشِ نظر ان کے نزدیک نفسیات کا شعبہ بہت کچھ علم کائنات سے وابستہ ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ "تمام اشیا دیوتاؤں سے معمور ہیں" (ارسطو ۱۲۱)

اور اس طرح کائنات خود ایک روحِ مکمل ہے جو خلاؤں میں گردش کر رہی ہے اس لحاظ سے انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں اس روح کی نقل چھوٹے پیمانہ پر کرنی چاہیئے۔ درحقیقت علم اور مشاہدہ اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ہمارے وسائل علم یا حواس خود روح ارضی سے مطابقت رکھتے ہیں اور ان کا خلاصہ ہیں یعنی انسانوں کے اندر کی دنیا کائنات ہی کے توازن اور تناسب کا ایک مختصر عکس ہے اور اگر داخلی اور خارجی دنیاؤں میں مطابقت اور ہم آہنگی نہ ہو تو مشاہدہ اور علم حاصل کرنا ناممکن ہو جاتے۔

انسان کی انفرادی روح گویا ان تمام اجزآ سے مل کر بنی ہے جو کائنات میں جاری وساری ہیں۔ اور اس وجہ سے وہ اپنے ہم جنس اجزا کا ادراک کر سکتی ہے اس طرح علم گویا روحِ ارضی سے روح انسان کی اثر پذیری کا نتیجہ ہے اور اسی نتیجے کو ڈیموکریٹس نے الہام نے نظریے کی شکل دے دی ۔ شاعرانہ بصیرت اس الہام سرمدی کا نتیجہ ہے جو ایک منتخب اور مخمور روح کو روح ارضی کی طرف سے سماوی تحفے کی شکل میں نصیب ہوتا ہے یہاں داخلیت اور خارجیت ایک دوسرے کے لازم وملزوم قرار پاتے ہیں۔

اس آہنگ کا شاید سب سے زیادہ مکمل نمونہ فیثاغورث کا نظریۂ اعداد ہے سیاروں کی گردش، موسموں کی آمدورفت اور رات دن کے دائرے کو فیثاغورث نے ایک ریاضی دان کی طرح اعداد کے ذریعے حل کیا۔ اور کائنات کے پورے نظام کو اس نے چند اعداد و شمار کا پابند قرار دے دیا۔ چونکہ قانون قدرت انہی اعداد و شمار پر قائم ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انسانی زندگی کو بھی اسی نہج پر ڈھالنا چاہیئے۔ ساری

۱۔ کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزا ہی ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں۔ اس لحاظ سے بھی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مرکب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔

۲۔ ارسطو لبعد الطبیعات ۹۸۶ الف ۱۷

کائنات کا نظام سوائے اعداد و شمار کے اور کچھ نہیں۔ انسانی روح فیثاغورث کے نزدیک اعداد و شمار کے ایک خاص نسبت سے قائم کی ہوتی ہم آہنگی ہے اور نفسیات وطبیعات یعنی داخلی اور خارجی دنیا دونوں کی اصل یہی اعداد و شمار ہیں۔ اس بنیاد پر فیثاغورث نے تمام فنون لطیفہ اور خصوصاً موسیقی کا جائزہ لیا اور اس طرح سروں کی تحلیل اور ان کے باہمی ربط و ترتیب کے تجزیے سے موسیقی کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ سُر کا مدھم یا پنچم ہونا اس کے اجزا کے کم یا زیادہ ہونے پر منحصر قرار پایا۔ اور اس طرح ہر ایک سُر کو اعداد و شمار کی بنیاد پر سمجھا گیا۔ علاوہ بریں فیثاغورث کے معتقدین نے اس کائناتی آہنگ اور موسیقی کا بھی قیاس کیا جو سیاروں کی گردش اور اجرام فلکی کے باہمی تناسب سے پیدا ہوتی ہوگی۔ اور جس کے توازن اور ترتیب کی نقل میں انسانوں نے موسیقی کی ابتدا کی ہے۔

موسیقار کا کام اس سرمدی موسیقی کو آسمان سے زمین پر لانا ہے اور اس کی نقل یا اس سے لذت اندوزی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ انسان میں داخلی طور پر توازن اور آہنگ کی وہی خوب صورت ترتیب موجود ہو۔ جو کائناتی نغمہ کی بنیاد ہے جب تک انسان کی روح کے تار اس سرمدی ستار سے ہم آہنگ نہ ہوں وہ اس مقدس موسیقی کی ایک تان بھی حاصل نہیں کر سکتا۔

اس سرمدی موسیقی میں انسانوں کو متاثر کرنے کی بے پناہ طاقت موجود ہے ہر انسان اپنے کردار کے لحاظ سے اس کائناتی آہنگ سے نغمہ حاصل کر سکتا ہے اس میں وہ نغمے بھی ہیں جو شیریں اور سلا دینے والے ہیں اور وہ بھی ہیں جو عمل اور جد وجہد کی آگ روشن کر کے انسانوں کے کردار کو تبدیل کر دیں۔

یہاں ہم تیسری شکل تک پہنچتے ہیں جسے متکلمین نے اپنایا۔ متکلمین کی تحریک پانچویں صدی قبل مسیح کے ابتدائی نصف برسوں میں شروع ہوگئی اور پروٹاگورس

ہیپیاز گورجیاس کے زیر اثر آگے بڑھی ہے انہوں نے اس فلسفیانہ رجحان پر اعتراض کیا، جو حقیقت کو عوام کی دسترس سے باہر سمجھتے تھے۔ اور فلسفی کو عام انسانوں سے بالاو برتر انسان قرار دیا تھا۔ متکلمین کی آواز گویا یونان میں جمہوریت کی آواز ہے متکلمین نے حقیقت اور علم کا صرف ایک معیار قرار دیا جو عوام کی دسترس میں ہو۔ اور ان کی زندگی کے لیے فائدہ مند ہو سکے وہی سچا علم ہے علاوہ بریں انہوں نے خیر کل۔ کو آدرش کی بجائے اضافی قرار دیا۔

متکلمین عام فہم فلسفے کے قائل تھے۔ اور اس لیے ان کے مخاطب اور ان کے معیار عوام الناس ہوتے تھے۔ ان کی فکر خلوتوں اور مکتبوں کی بجائے کوچہ و بازار سے سند حاصل کر سکتی تھی۔ اور اس بنا پر انہوں نے خطابت کو ایک فن کی حیثیت سے اختیار کیا۔ ان کے دائرہ فکر میں جمالیات کے ادق مسائل تو شریک نہ ہو سکے: البتہ ان سے قبول عام کے اسباب تلاش کرنے اور ان کی مدد سے اپنے بیان کو حسین اور مقبول بنانے میں ضرور مدد ملی۔ متکلمین کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے سب سے پہلے شعوری فن اور دانستہ تکنیک کو اپنایا۔ اور علم بیان کے قواعد و ضوابط معین کیے۔ انہوں نے الفاظ اور ان کی تاثیر اظہار اور ترسیل مطلب کے ذرائع پر غور کیا۔ اور اسے ایک فن کی طرح برتا۔

لیکن جلد ہی متکلمین کی تکنیک محض لفظی جادوگری ہو کر رہ گئی۔ ان کے پاس ہر سوال کے بندھے ٹکے جواب تھے۔ اور پرخلوص تحریک کی بے قرار روح نہ تھی۔ جو سچ مچ حقیقتوں کی جویا ہوتی ہے۔ اس لیے باوجود اس بات کے کہ سقراط نے خود بھی متکلمین ہی کا طریقہ اختیار کیا اور بحث مباحثے اور عوام سے گفتگو ہی کو اپنایا لیکن وہ متکلمین کی سطحی صداقتوں پر مطمئن نہیں ہوا۔ اور بحث اور الفاظ کے جادو سے بناتے ہوتے جوابوں کو قابل قبول بنانے کی بجائے اس نے

حقیقت کی پرخلوص جستجو شروع کی۔

سقراط ہمارے لیے اس لیے اہم ہے کہ اس نے افلاطون کی فکر کو متاثر کیا کسی قسم کے فن کو جاننے کا مقصد سقراط کے نزدیک یہ ہے کہ کاریگر اول تو اس فن کے مقصد کو پہچانتے اور دوسرے اس مقصد کو حاصل کرنے کے مناسب ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو۔ مثلاً جوتے بنانے والے کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا شے بنا رہا ہے۔ اور اسے بنانے کے لیے اسے کون سے وسائل اختیار کرنے ہوں گے۔ اسی طرح زندگی میں صداقت و مسرت کے مدعیوں کو سب سے پہلے یہ جاننا چاہیئے کہ انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اسے حاصل کرنے کے لیے کون سے ذرائع اختیار کرنا ضروری ہیں پہلی صورت میں ان کا فلسفی ہونا ضروری ہے اور دوسری میں سیاست داں۔ اس طرح فلسفی کے سر پر سیاسی حکمرانی کا تاج گویا سقراط کے ہاتھوں سب سے پہلے رکھا گیا۔

انسانی زندگی اور اس کی بصیرت حاصل کرنے والوں میں شاعر کا منصب کیا ہے ؟ سقراط، شاعر اور فلسفی کے درمیان کوئی حدفاصل معلوم نہیں ہوتی جس طرح افلاطون نے کہا تھا:۔

"شاعر مقرر یا قانون دان اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں" ترجمہ عزیز احمد

اسی طرح غالباً سقراط بھی فلسفی اور شاعر کو صداقت کے معیار پر جانچنا پسند کرتا تحقیق اور تجسس کے اس اسلوب نے افلاطون کے نظریہ فن کی صورت اختیار کی۔

اس عام فکری رجحان کے پس منظر میں اس سوال کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔ ارسطو فینس کے مشہور طنزیہ ڈرامے میں ساری فنی تنقید کے متعلق کہا گیا ہے۔

'Pray' Tell me on what particular ground a poet should claim admiration

یہ سوال یونان کے مشہور المیہ نگار ڈرامہ نویس یوری پی ڈیس سے کیا گیا ہے اس سوال کی نوعیت ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس ابتدائی عہد میں بھی یونان کی تہذیب جمالیات اور تنقید کے بنیادی سوالوں پر غور کرنے کی منزل تک پہنچ گئی تھی اور تخلیق فن کا اتنا ذخیرہ فراہم ہو چکا تھا کہ اس کے تجزیے اور تحلیل کا کام شروع کیا جا سکے۔

بیسویں صدی میں یونانی تہذیب کا یہ دور آفرینش کا ابتدائی عہد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس عہد تک یونانی تہذیب اپنے عروج کی مختلف منازل سے گزر چکی تھی۔ اور یونانی دانشوروں کو دنیا اور اس کی تہذیب کا سانچہ خاصہ مستحکم اور تربیت یافتہ معلوم ہونے لگا تھا۔ مختلف سلطنتیں قائم ہو چکی تھیں اور زوال سے آشنا ہو چکی تھیں۔ سیاست اور انتظام مدنیت کے مختلف تجربے کیے جا چکے تھے۔ فلسفہ انسانی زندگی کی مجرد حقیقتوں پر غور کرنے لگا تھا۔ ایسا معلوم ہونے لگا تھا کہ انسانی ذہن نے سائنس فلسفہ اور ریاضی کے وسائل سے قانون فطرت کا پتہ لگا لیا ہے۔

انسانی تہذیب کے ایسے ادوار میں جب ذہن کسی حد تک تسلی بخش جواب پا کر مطمئن ہونے لگتا ہے اور کائنات ایک بے پوچھی ہوئی پہیلی کی بجائے ایک شناسا سا پیکر نظر آنے لگتی ہے۔ چند متشکک مسلمات اور کلیوں پر ضرور شک وشبہ کا اظہار کر کے بنیادی سوالوں پر پھر سے غور و فکر کی دعوت دیا کرتے ہیں۔ جس طرح ادبی روایت قائم ہونے کے فوراً بعد تجربہ کرنے والے ذہن بندھے ٹکے اصولوں پر حملہ کر کے نئی انفرادیت اور نئی روایت کے راستے ہموار کرتے ہیں اور ادبی ذریعہ اظہار کے بنیادی سوالوں کو پھر سے سامنے لے آتے ہیں اس طرح متشکک اور تجربہ کرنے والے ذہن فلسفہ اور سائنس میں بھی وقتاً فوقتاً مسلمات کے ستونوں

کو سمارکرتے رہتے ہیں۔ یوری پی ڈیس اس قسم کا ایک باغی ہے جو اسکائی لس کی طرح عظیم موضوعات اور برگزیدہ جذبات اور شان وشکوہ کے اندازِ بیان کو اختیار کرنے کی بجائے روزمرہ کے استعمال پر زور دیتا ہے۔ اخلاقیات مذہب مسلمات کی تنقید عورتوں کے حقوق کی حفاظت اور عام زندگی کے موضوعات کو اپنا موضوع بناتا ہے اور صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ کم ازکم ہمیں عام انسانوں کی زبان تو استعمال کرنے دو۔ پھر کہتا ہے "میں اسٹیج پر عام زندگی کی چیزیں پیش کرتا ہوں"

ایک اور اقتباس میں وہ اپنے فن کا مقصد اس طرح بیان کرتا ہے:

"میں اپنے فن کے ساتھ دلیلوں اور ہوشمندی کی آمیزش کرتا ہوں تاکہ وہ لوگوں کے دلوں کو گرما سکے اور وہ باتوں پر پوری طرح غور وفکر کر سکیں اور اپنے گھروں میں زیادہ بہتر طور پر راج کر سکیں"

ارسطوفینس بڑی بے دردی سے اپنے عہد کے تمام شعرا اور خاص طور پر یوری پی ڈیس پر طنز کے نشتر برساتا ہے اور جب اس سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ شعرا کو آخر کس بنیاد پر تعریف کا مطالبہ کرنا چاہئے تو یوری پی ڈیس کی زبان سے وہ شاعری کا معیار اس طرح بیان کرتا ہے۔

"اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا مشورہ صحیح ہے اور وہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہے"

اس اقتباس پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ سے صداقت کا مطالبہ کیا گیا ہے اور اس کی اچھائی برائی کا معیار جمالیاتی تسکین کی یا حسن کاری کی بجائے اس کی حکیمانہ صداقت کو قرار دیا گیا ہے یا اس سے قوم کو جو سبق حاصل ہوتا ہے اس کو آرٹ کا بنیادی مقصد سمجھا گیا ہے

اس اقتباس کی اہمیت سمجھنے کے لیے پہلے یونانی تہذیب کے پس منظر کو

سامنے رکھنا ضروری ہے۔ جس مخصوص یونانی تہذیب کے پس منظر میں یہ الفاظ کہے گئے ہیں اس کی دو خصوصیات پیش نظر رکھنی چاہئیں پہلی بات یہ ہے کہ چھوٹی چھوٹی ریاستوں کی تہذیب تھی جن کا دائرہ آج کی ریاستوں کی طرح بڑے بڑے ملکوں تک پھیلا ہونے کی بجائے صرف مختصر سے شہر تک محدود ہوتا تھا اور تمام تر فیصلے جمہوری طریقے پر شہر کے سب ہی آزاد رہنے والوں کے مجمعوں میں کیے جاتے تھے۔ پھر ایک آزاد شہری کو رائے دینے کا حق تھا۔ اور مختلف علوم و فنون جن میں سیاست اور فلسفہ بھی شامل تھے چند تعلیم یافتہ گھروں کی ملک ہونے کی بجائے اجتماعی طور پر سارے شہر کی ملکیت تھی ان سب کا مذہب ایک تھا۔ ایک دیوی اور ایک دیوتا کی پوجا میں سب ہی ایک ہی جوش و خروش سے شریک ہوتے تھے۔

ایسی صورت میں ایسے تمام فنون کا سکہ رائج ہونا لازم تھا جو لوگوں کے دلوں کو گرما سکیں اور انہیں کسی ایک فیصلہ پر مستعد کر سکیں جو اجتماعی طور پر مجمعوں کو اپنے ساتھ بہالے جانے میں کامیاب ہو سکیں۔ خطابت کی اہمیت کا ذکر متکلمین کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے جنہوں نے فلسفی کو بھی کوچہ بازار کے معیار پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ایسی حالت میں وہ گویا جو آزادانہ ایک دھن یا ایک نغمہ گاتا ہوا سر راہ سے گزر جاتا ہے۔ تفریحی کام انجام نہیں دیتا بلکہ اس سے راستے عامہ کو متاثر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ خاص طور پر اس صورت میں جب کہ شاعروں کو صرف اپنے داخلی جذبات کا اظہار کرنے والا نہیں سمجھا جاتا۔ بلکہ ان کی آواز لوگوں کو سماوی حقیقتوں کی داستانیں سناتی تھیں۔ افلاطون نے بھی شاعروں کو پیغمبروں اور الہامی سفیروں کے درجہ میں رکھا ہے اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے شاعر اور فلسفی دونوں اس بات کے مدعی تھے کہ وہ حقیقت کے غماز

ہیں۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یونان کا سارا شعر و ادب زبانی تھا۔ ہماری طرح ادبیات کتابوں اور اخبار کی شکل میں محفوظ کر کے خلوت خانوں میں پڑھنے کے لیے نہ تھی بلکہ زبانی مجمعوں کے سامنے پڑھی جانے والی اور لطف اٹھاتے جانے والی چیز تھی۔ اس لیے اجتماعی آہنگ کا پرتو اس دور کی ادبیات پر پڑنا لازمی تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے شاعر کی تین آوازیں قرار دی ہیں۔ ایک وہ جب شاعر اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنے داخلی دکھ درد نشاط و امید کے جذبات کو خود کلامی کے انداز میں ظاہر کرتا ہے ان کی ترسیل اور ابلاغ اس کا بنیادی مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری آواز وہ ہے جب وہ خارجی کائنات کے وجود سے واقف ہوتا ہے اور تیسری آواز وہ ہے کہ جب وہ اس طرح واقعات پیش کرتا ہے جو روزمرہ زندگی کی نمائندگی کرتے ہوں اور جن سے خود پڑھنے والا وہی نتائج نکال سکے جو شاعر کا مقصود ہیں۔

اس تقسیم کے اعتبار سے یونان کے اس دور میں ہمیں دوسری آواز کا اثر زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں فن کا مقصد محض اظہار جذبات نہیں ہے بلکہ اس کے ہر پہلو پر مخاطب مجمع کا اثر طاری ہے اور اس کا مقصد اظہار سے زیادہ ترغیب ہے کیونکہ مخاطب مجمع اور شاعر کے درمیان روایت کا مکمل اشتراک ہے۔ اس لیے یہ اجتماعی آہنگ فن کی عظمت حاصل کر لیتا ہے۔

دوسری قابل توجہ بات یہ ہے کہ مذہب اور سیاست دونوں مترادف الفاظ کی طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ چونکہ ساری ریاست کی مذہبی روایت مشترک تھی لہٰذا اخلاقیات، مذہبیات اور سیاسیات میں باہم کوئی تفریق نہیں ملتی۔ یونان کے افسانوں کو ہومر اور ہیرو ڈ جیسے مغنیوں نے کوچہ و بازار میں پھیلا دیا۔ ڈرامے

کا فن اس مذہبی تہوار سے نکلا جو ڈیونے سس کی پرستش کے لیے کیا جاتا تھا اور جس میں رات بھر کے لیے سارے شہری جمع ہو کر جشن مناتے تھے۔ ان ڈراموں اور شعری فن پاروں کا موضوع داخلی محرومی کی داستان یا رومانوی اداسی کی خلش نہیں ہوتی تھی بلکہ مذہبی قصوں اور قدیم صنمیاتی واقعات ہوتے تھے جو اس دور کے یونان کے لیے محض تفریحی باتیں نہ تھیں بلکہ اہم اخلاقی اور روحانی صداقتوں کی حامل تھیں۔ اس طرح شاعری کو جمالیاتی تسکین سے زیادہ اہم روحانی صداقتوں کا پیغامبر سمجھا جانے لگا۔ اور شاعر کا مقام معلم اخلاق اور صحیفہ نگار کے برابر سمجھا گیا۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ ادب کی اصطلاح بڑے وسیع معنوں میں استعمال کی جاتی ہے ادب سے بیک وقت وہ تمام کتابیں بھی مراد لیتے ہیں۔ جو کسی خاص موضوع یا فن کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں اور جن کے بیانات کو ہم صحیح یا غلط کہہ سکتے ہیں اور ایسی کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جن سے ہماری معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمیں کسی قسم کی کاری گری سیکھنے میں مدد ملتی ہے۔ بلکہ وہ ہمارے اندر جذباتی آسودگی کی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ پہلی قسم میں سائنس، نفسیات، تاریخ، جغرافیہ اور سارے علوم کی کتابیں شامل ہیں جنہیں ڈی کوانسی نے "معلوماتی ادب" کہا ہے۔ اور دوسری قسم میں ادبیات، شاعری اور افسانہ نگاری اور وہ تمام ادبی اصناف آتی ہیں جو ہمیں معلومات تو نہیں بخشتیں لیکن بصیرت ضرور بخشتی ہیں۔ اسے ڈی کوانسی "توانائی بخشنے والا ادب" کہتا ہے۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی ہر زمانے اور ہر جگہ اس قدر واضح نہیں ہوتی۔ اور تاریخ اور دوسرے علم پر ایسی معلوماتی کتابیں تصنیف کی گئی ہیں جن کو ادبیات میں ممتاز درجہ حاصل ہے یہی نہیں ادبیات کی بہت سی کتابیں ایسی

بھی ہیں جو معلومات میں اضافہ کرتی رہی ہیں۔ گبن کی "روم کے زوال کی تاریخ" برک کی تقریریں اور کارلائل کی تاریخ انقلاب فرانس معلوماتی ہوتے ہوئے بھی توانائی بخش ادب کے دائرے میں آتی ہیں۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی یونانی عہد میں اور بھی زیادہ مبہم اور دھندلی تھی۔ اس دور میں شاعر صداقتوں کا ذریعہ اظہار سمجھا جاتا تھا اور گو اس سے لوگ شہسواری اور طب کے ہنر سیکھنے کی امید نہیں کرتے تھے لیکن اس کی کہی ہوئی باتوں کو مذہب اور اخلاق کے اعتبار سے اکثر قابلِ قبول جانتے تھے اور اس کے بیان سے کامیاب زندگی بسر کرنے کے گُر حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ×+۲

Ion میں افلاطون سقراط کی زبانی ہومر کے مشہور مفسر اور موسیقار Ion سے پوچھتا ہے۔ ×

Do you think that you(a rhapsodist)
or a Chariteer would be better
capable of deciding whether Homer
had spoken rightly or not (when
Homer describe Charıot driving)

Ion = dontless a charioteer

P 11 Ion 538 Tr.P B Shelley

۲+× سقراط نے کسی ہنر کے جاننے کے لئے دو شرائط مقرر کی تھیں۔ ایک یہ کہ کاریگر ہنر کے اس مقصد سے واقف ہو دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع کا علم رکھتا ہو۔ کامیاب زندگی گزارنے کا ہنر جاننے کے معنی یہ ہوتے کہ شاعر زندگی کے مقصد سے واقف ہو اور یہاں اس کا درجہ فلسفی کے قریب ہوتا ہے دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو جہاں اسے معلّم اخلاق کا ہم پلہ ہونا پڑتا ہے۔

اب اگر ارسطو فنیس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے جو اس نے یوری پی ڈیس کی زبان سے کہلوایا تھا تو اسے آسانی سے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا حصہ وہ ہے جس میں وہ فن کی صداقت پر زور دیتا ہے یہاں فن کی سچائی سے یوری پی ڈیس کی مراد فنکارانہ خلوص سے ہے۔ اور نہ جمالیاتی کیفیت سے ہے۔ جس کے بغیر آج کے نقاد کسی فن پارے کو ادبی دائرے میں شامل نہیں کریں گے۔ یونانی مفکرین کے نزدیک حسن اور صداقت کی اصطلاح ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتی آتی ہیں ان کے یہاں خوب صورت صرف وہ شے ہو سکتی ہے۔ جو حقیقی اور سچی ہو۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے یونانی فلسفی نے خیر اور حسن دونوں کے تصور کو سماوی قرار دیا اور جس طرح مذہب اور ریاست ان تمام تر تصورات پر مستولی رہے ہیں۔ اس کے پیش نظر صرف وہ تصور خوب صورت قرار پایا ہے جو اخلاقی نوعیت سے سچا ہو اور عملی زندگی میں مفید ثابت ہو سکتا ہو۔ چنانچہ یہاں حقیقت یا صداقت کا لفظ سائنٹیفک معنوں کی بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

دوسرے حصے میں اخلاقیات کا یونانی تصور اور واضح ہو جاتا ہے "اس کا مشورہ صحیح ہو" سے مراد شاعر کا یا فن کار کا وہ مشورہ مراد ہے جو وہ قوم کو دیتا ہے یہاں شاعر کا سماجی تصور نمایاں ہے گویا شاعری ایک سماجی عمل ہے اور اس وسیلے سے فن کار قوم کو ایک واضح سمت میں چلنے کے لیے آمادہ کرتا ہے اس لحاظ سے فنکار کا بتایا ہوا راستہ اگر ٹھیک ہے اور اس کا مشورہ سیاست مدن کے اعتبار سے شہری زندگی کے لیے مفید ہے۔ تو یقیناً اس کا فن سچا ہے ظاہر ہے کہ یہاں اخلاق کا افادی پہلو پیش نظر ہے اور یونان کی شہری ریاستوں کی اس زندگی کی چھاپ اس مقولے پر بھی واضح طور پر موجود ہے۔ جہاں سارے فیصلے اجتماعی طور

پر کیے جاتے تھے۔ اور شاعری خلوت کدوں کے بجائے کوچہ و بازار میں خطابت کی جانشینی کرتی تھی اور جمہور کو ایک فیصلے سے اور دوسرے کی طرف راغب کرنے کے کام آتی تھی۔

ادب اور اخلاقیات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ادب میں افادیت کا کیا مقام ہے اور اسے کس حد تک افادیت کے معیار پر پرکھا جا سکتا ہے؟ یہ بحثیں آگے چل کر آئیں گی۔ یہاں ہمیں اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ شاعری اور فن کا معیار یونانی سماج نے اپنے سانچے میں ڈھالا اور اپنی سماجی ضروریات کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی۔

اب ہم اس بیان کے تیسرے حصے تک پہنچتے ہیں۔ ادب اور فن کے لیے یوری پی ڈیس یہ معیار بھی قائم کرتا ہے کہ کسی نہ کسی حیثیت سے لوگوں کو بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہو۔ اور یہاں کسی نہ کسی حیثیت کے الفاظ کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہے۔ دو حیثیتوں پر اب تک غور کیا جا چکا ہے۔ جن میں ایک سیاسی یا عمرانی ہے۔ اور دوسری اخلاقی اور ان دونوں اصلاحوں کا ذریعہ یوری پی ڈیس ہی کے لفظوں میں "صحیح مشورے" ہی ہو سکتے ہیں یا یوں کہتے کہ براہ راست خطابت اور تبلیغ کا ذریعہ ہو سکتا ہے لیکن کیا ان لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی" کوئی اور صورت ممکن نہیں ہے؟ کیا جمالیات لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر نہیں بناتی؟ کیا شاعر کا مشورہ درست نہ ہونے کے باوجود اس کا فن پارہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت میں بہتر بنانے کی صلاحیت رکھ سکتا ہے یا نہیں؟ کیا نطشے کے فلسفیانہ نصائح "صحیح مشورے" نہ ہونے کے باوجود ادب کے دائرے میں شامل کیے جا سکتے ہیں یا نہیں؟

ان سوالوں پر تفصیلی بحث اپنے مقام پر آئے گی یہاں صرف اس قدر وضاحت کر دینا ضروری ہے کہ ادب کے سماجی رشتے کا سوال یونانی تہذیب

کے ابتدائی عہد میں ابھرتا ہوا نظر آتا ہے اور جمالیات یا افادیت کے مسئلے ادب کی اس ابتدائی تعریف میں بھی سامنے آنے لگے تھے۔ آہستہ آہستہ ادب ۔ اور دوسرے علوم وفنون کے باہمی ربط کا سوال اور زیادہ اہمیت اختیار کرنے لگا اور آخر کار فلسفہ نے جب کائنات اور اس کے علم کی ضابطہ بندی کا بیڑا اٹھایا تو ادب کا صحیح مرتبہ متعین کرنے کا کام بھی شروع ہوا۔ اتفاق سے اس اہم فریضہ کی ابتدا افلاطون کے ہاتھوں ہوئی جس نے اپنے نظام کائنات میں فن کو کسی برگزیدہ مقام کا مستحق نہیں سمجھا لیکن اس کے باوجود علم و ادب کے دوسرے شعبوں میں جو فلسفیانہ امتیازات افلاطون نے قائم کیے انہوں نے نہ صرف اہم تنقیدی اور جمالیاتی مسائل کے دروازے وا کر دیے بلکہ پہلی بار فن کی واضح طور حد بندی اور تعریف کر کے اس کی ماہیت کو نمایاں کیا۔ بیک وقت افلاطون آرٹ کا سب سے بڑا محسن بھی ہے اور سب سے بڑا نقاد بھی۔ اس سے سنجیدہ ادبی اور جمالیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔

دوسرا باب

افلاطون

افلاطون کو فن اور شاعری کا سب سے سنگدل نقاد کہا جاتا ہے اس کے باوجود جس قدر شاعرانہ انداز بیان، کلمات پر جتنا قابو اور الفاظ کا جتنا ساحرانہ استعمال افلاطون کے "مکالمات" میں ملتا ہے اتنا کسی اور فلسفی کی تصنیف میں نہیں ملتا۔ فلسفہ افلاطون کے نزدیک مردہ حقائق کا خشک اور بے معنی اظہار نہیں ہے۔ بلکہ حسن، صداقت اور احساس و ادراک کی وہ اعلیٰ ترین منزل ہے جہاں انسان کی روح سچے انبساط سے روشناس ہوتی ہے۔

افلاطون کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ اس نے آرٹ کے صحیح سماجی مرتبہ کو سمجھنے میں غلطی کی۔ فن کو نقل کی نقل قرار دیا اور صداقت سے تین منزل دور بتا کر اسے اپنی تصوراتی جمہوریت سے دلیس بدر کر دیا لیکن افلاطون کے نقطۂ نظر پر محض ادھورا اور غیر منصفانہ بیان ہے کیونکہ اس سے نہ تو وہ فکری پس منظر واضح ہوتا ہے جس میں افلاطون نے شاعری اور فن کو پرکھا ہے اور نہ اس خدمت کا ذکر ہوتا ہے جو فن اور فلسفہ کے باہمی رشتے کو واضح کرنے میں افلاطون نے انجام دی ہے۔

یہ بات یاد دلا دینا شاید اس جگہ غیر مناسب نہ ہوگا کہ یونان کی شہری ریاستوں کی جمہوری تہذیب میں آرٹ کو جمالیاتی اعتبار سے پرکھنے کی بجائے

اخلاقی اور افادی اعتبار سے پرکھا جاتا تھا فن کو سماجی اور اخلاقی صداقتوں کا نہ صرف ذریعہ اظہار خیال کیا جاتا تھا بلکہ ان کے پرچار اور تبلیغ کا ذریعہ بھی سمجھا جاتا تھا۔ ایسی صورت میں فن کے پرکھنے کا کم و بیش وہی معیار بنیادی حیثیت رکھتا تھا جسے ارسطوفنیس نے یوری پی ڈیس کی زبانی بیان کیا ہے کسی داستان یا خطیبانہ شہ پارے کی تعریف و تنقیص میں سب سے زیادہ اہمیت اس نقطہ کو حاصل تھی کہ کہیں میں جو کچھ کہا گیا ہے سچ ہے یا نہیں "مکالمات" میں سقراط کی زبانی افلاطون نے اسے ایک مثال سے واضح کیا ہے وہ فیڈرس سے کہتا ہے :

" اگر میں جنگ میں کام آنے کے لیے ایک گھوڑا خریدنے کی ترغیب دینے لگوں مگر ہم دونوں میں سے کوئی بھی گھوڑے کی شناخت نہ رکھتا ہو۔ مجھے صرف اس قدر معلوم ہوا کہ میرے دوست فیڈرس کو یقین ہے کہ گھوڑا ایک ایسے پالتو جانور کو کہتے ہیں جس کے بڑے بڑے لمبے کان ہوتے ہیں . . . .

اور اگر میں بڑے سنجیدہ ترغیب دینے والے لہجے میں گدھے پر ایک تقریر شروع کر دوں جس میں اسے گھوڑا قرار دوں اور بتاؤں کہ یہ بے پناہ فائدہ کا جانور ہے۔ اور نہ صرف گھر کے کاموں میں مفید ہوتا ہے بلکہ جنگ کے میدان میں بھی کام آتا ہے اور اس پر چڑھ کر آسانی سے لڑائی لڑی جا سکتی ہے اور سامان لادا جا سکتا ہے اور ہزاروں دوسرے کام ہو سکتے ہیں "

فیڈرس ص ۲۵۰ - باب ۲۶۰

اس سوال سے سقراط نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جس بات کی ترغیب دی جاتی ہے وہ اہم ہے۔ انداز ترغیب اہم نہیں ہے۔ علاوہ بریں بات کی صداقت اس پر منحصر ہے کہ ترغیب دینے والا کس حد تک شے کی ماہیت اور حقیقت سے واقف ہے اگر اس کا بیان صحیح ہے اور انسانی زندگی کی قدروں

کی ماہیت سے واقف ہے تبھی اسے سماجی زندگی میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے۔ اور جس شخص کو انسانی زندگی اور کائنات کا یہ ادراک ہوا سقراط فنکار کو ایک شاعر سے زیادہ "حکیم" اور فلسفی کہنا زیادہ پسند کرتا ہے۔

اب ایک نظر افلاطون کے اس تصورِ کائنات پر بھی ڈالنا چاہیے جس کا ادراک وہ ہر شاعر اور فنکار کے لیے ضروری قرار دیتا ہے PHAEDO میں سقراط نے روح اور اس کی بقا پر بڑی طویل بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کائنات دو قسم کی اشیا سے معمور ہے۔ ایک وہ ہیں جنہیں حواس خمسہ سے محسوس کیا جا سکتا ہے جو ہماری رنگ و آہنگ کی دنیا میں مادی وجود رکھتی ہیں اور یہ تمام تر اشیا برابر تغیر و تبدل فنا اور عدم کی کش مکش میں گرفتار رہتی ہیں دوسری وہ ہیں جنہیں حواس خمسہ سے محسوس نہیں کیا جا سکتا اور جن کا وجود غیر مادی اور غیر ارضی ہے۔ ان کا احساس محض روح سے کیا جا سکتا ہے اور ان کا وجود تغیر و تبدل سے بالاتر اور فنا کی دسترس سے باہر ہے وہ ہمیشہ سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گی۔ جس طرح انسان کا جسم اور اس کی روح اول الذکر برابر فنا پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اور آخر الذکر تبدیلی اور فنا سے بالاتر ہے۔

اس طرح تمام تر مادی اشیا ایک عینی اور ماورائی روح ہے جسے آئیڈیا یا تصور کہا جا سکتا ہے۔ یہ تصور تغیر و فنا سے بالاتر ہے۔ اور مادی اشیا محض اس ماورائی روح کی نقل ہیں۔ اصل علم انہی ماورائی تصورات یا اصلی اشیا کا علم ہے جو حواس خمسہ سے حاصل ہوتا ہے وہ علم ظاہری اور سطحی ہے۔

" فلسفہ ظاہر کرتا ہے کہ اشیا کا وہ علم جو آنکھوں سے حاصل کیا جاتا ہے نہایت غلط ہوتا ہے اور وہ بھی جو کانوں یا دوسرے حواس کے ذریعہ حاصل کیا جاتا ہے

---

۱ ایضاً صفحہ ۲۷۶ (باب ۱۲۸)

اس طرح افلاطون در اصل ایک ماورائی دنیا کی حقیقت کا قائل ہے اور یہ تمام ظاہری اور حواس خمسہ سے محسوس کی جانے والی اشیا اس حقیقت کا عکس ہیں اور اسی تصور پر قائم ہیں۔

"اس تصور" کے بارے میں بھی قابل توجہ ہے کہ افلاطون نے اسے محض حقیقتِ ادنیٰ ہی نہیں سمجھا ہے بلکہ حسن حقیقی بھی قرار دیا ہے۔ "سمپوزیم" میں سقراط افلاطون کا ذریعہ اظہار ہے۔ مختلف لوگوں کے ساتھ ساتھ خود بھی حسن وعشق کی ماہیت پر تقریر کرتا ہے۔ اور اپنے نتائج کو حسب معمول مکالمات کے انداز میں ظاہر کرتا ہے پہلے اپنی بحث میں سقراط اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ حسن کی دو صورتیں ممکن ہیں ایک ناقص اور سطحی جسے تغیر اور زوال وفنا سے سابقہ رہتا ہے دوسری وہ جو حقیقی لازوال اور ہمیشہ قائم رہنے والی ہے پھر ثابت کرتا ہے کہ عشق در اصل وہ خواہش ہے جو انسان میں اپنے حسن خیال کو غیر فانی کرنے کے لیے پیدا ہوتی ہے۔

جس طرح عام انسان افزائش نسل کے ذریعے مسرت اور بقا قائم کرنے کے لیے عورتوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اسی طرح فنکار اپنے تصور کو غیر فانی کرنے کے لیے خوب صورت ہیئت اور ذرائع اظہار کی طرف راغب ہوتا ہے آہستہ آہستہ اور اک انسان کو ہیئت یا ذرائع کے حسن سے "خوب تر" اور اعلیٰ تر حسن کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ ایک مخصوص محبوب کی بجائے اس کی سیرت یا ذہنی بالیدگی Intellectual Excellence کی طرف متوجہ کرتا ہے اور پھر ذہن جسم یا ظاہری پیکر سے ہٹ کر سیرت اور روحانی عناصر کی طرف جاتا ہے اور اس شکل میں عاشق یا عارف کا تصور اس حُسن کی طرف جاتا ہے۔ جس کے یہ سارے مادی مظاہر صرف اشارے اور علامتیں

ہیں۔ وہ حسن حقیقی اصل میں غیر فانی اور غیر تغیر پذیر ہے۔ اور دوسری تمام ترا شیآ کی طرح اس کا کوئی حصہ بھی ناقص یا بدنما نہیں ہے۔ یہ حسن حقیقی کسی خوبصورت ہاتھ یا کسی حسین حصہ جسم کی شکل میں تصور کیا جاسکتا ہے نہ کسی فن یا بیان کی صورت میں نہ اس کو کسی ذریعہ اظہار کی ضرورت ہے نہ زمین اس کا مسکن ہے نہ آسمان نہ کوئی اور جگہ' وہ ہمیشہ سے یکساں اور غیر تغیر پذیر ہے اور اپنے طور پر یکتا ہے۔

monocide تمام دوسری اشیا اس کی شرکت اور واسطے کی بنا پر خوبصورت ہیں۔ (سمپوزیم ص ۶۰ ر باب ۲۱۱)

ظاہر ہے کہ انسان کے لیے خوب صورتی کا پہلا اور آخری معیار یہی حسن کامل ہو سکتا ہے' اور حسن کاری کی صرف یہی صورت ممکن ہے کہ انسان بجائے نقلی و فانی اور ناقص مادی اشیا میں الجھنے کے اس نورانی حسن سے رابطہ پیدا کرے اور اس کی نقل کرے اس رابطے کی شکل مادی اور حواس خمسہ کے واسطے کی نہ ہوگی بلکہ روحانی اور ذہنی ہوگی۔ حواس خمسہ سے جن اشیا کا علم حاصل ہو سکتا ہے ان کو افلاطون پہلے ہی ناقص اور غلط کہہ چکا ہے اور پھر روحانی اور مادراتی تصور حسن کا اور اک بھی محض روحانی ذرائع سے کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ آگے چل کر اس مکالمے میں سقراط کی زبان سے یہ الفاظ سنائی دیتے ہیں:۔

"وہ لوگ جو اس طور پر اپنی تربیت اور تنظیم کرتے ہیں اور اس طرح حسن کی ظاہری اور مادی شکلوں سے حسن کامل تک پہنچتے ہیں پہلی منزل سے دوسری منزل تک اور دوسری سے حسن کی تمام تر شکلوں تک اور پھر خوب صورتی کی شکلوں سے خوب صورت اعمال و اطوار تک اور پھر اعمال و تصورات سے خوبصورت افکار تک رسائی حاصل کرتے

ہیں۔ حتیٰ کہ وہ ان افکار پر غور و فکر کرنے کے بعد اس نقطہ تصور تک پہنچ جاتے ہیں جو حسنِ کامل ہے اور اس حسن کامل کی بصیرت اور گیان میں وہ آخر کار مگن رہتے ہیں۔" سمپوزیم صفحہ ۲ (ب ۲۱۱)

اور ان لوگوں کو افلاطون "حکیم بافلسفی" کے نام سے یاد کرتا ہے۔ ایک اور جگہ کہا گیا ہے:

Love is that which thirsts for the beautiful, no that Love is philosopher, philosophy being an intermediate state between ignorance and wisdom Symposium P52 204

"عشق دراصل حسن کی تمنا ہے لہٰذا عشق لازمی طور پر فلسفہ سے ہم آہنگ ہے کیونکہ فلسفہ جہالت اور عقل کے درمیانی حالت کا نام ہے۔"

یہاں واضح طور پر افلاطون کے نزدیک حسن حقیقت نہیں ہے بلکہ اخلاقی و ماورائی تصور ہے لہٰذا افلاطون کے نزدیک حسین شے کا اخلاقی طور پر پاکیزہ ہونا لازمی ہے یا یوں کہئے کہ حسن اخلاقی افادیت کا دوسرا نام ہے۔ کوئی شہ پارہ صرف اسی صورت میں حسین کہا جاسکتا ہے جب وہ اخلاقی طور پر اچھی تعلیم دے سکے اور انسانوں کے لیے براہِ راست مفید ہو۔

اس طرح افلاطون کے تصورِ حسن کے لیے اخلاقیات اور افادیت لازمی عناصر ہیں۔ ابن رشیق نے شعر کی تعریف اس طرح کی تھی جسے سن کر سننے والے کہیں کہ کہنے والے نے سچ کہا ہے وہی شعر ہے۔ اس حسن وصداقت کا درجہ افلاطون کے نزدیک بڑا وقیع ہے جو کائنات کی بصیرت اور حقیقت اعلیٰ اور حسن کامل کے ماورائے احساس ادراک سے پیدا ہوتی ہے فیڈرلیس، میں یہ بیانات ملتے ہیں:

" بلاغت کی تعریف یہ ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے اس کی

حقیقت سے آگاہ ہو محض حق یا حقیقت کا علم لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا۔ لیکن حق سے الگ ہو کر صحیح معنوں میں یہ ترغیب نہیں دی جا سکتی۔" [1] ترجمہ: عزیز احمد

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

"شاعر یا مقرر یا قانون دان اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔" [2] عزیز احمد

لیکن جاہل فن کار فلسفی بننے سے منکر ہوتا ہے اور اس کا دائرہ فکر کائنات اور اس کے ماوراتی ادراک سے متعلق نہیں ہوتا۔ اور وہ محض جمالیاتی آسودگی کے لیے اپنے فن کو استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے افلاطون کے سماج میں کوئی جگہ نہیں رہتی۔

وہ ایسے تمام فنون کو جو حقیقت کے ماورائی اخلاق اور غیر حسی ادراک سے پیدا نہیں ہوتے قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تمام فنون دراصل ان ٹھوس مادی اشیا اور اس نظر آنے والے عالمِ اسباب کی نقل کرتے ہیں جو عالمِ تصور کی محض نقل ہے۔ یا اس کا ناتمام عکس ہے چنانچہ نظر آنے والی دنیا کی اور اس کی اشیا کی نقل حقیقت سے دور ہے اور ایسا تمام علم و ادراک نقل کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

نقل کی اصطلاح جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے یونانی علوم میں برابر استعمال ہوتی رہی ہے اور انسانوں کی عملی سماجی اور انفرادی زندگی میں ان تمام اصولوں کی نقل اور پیروی پر برابر زور دیا جاتا رہا ہے جو فطرت کے اصول کہے جا سکتے ہیں۔ اور جن کے اعتبار سے موسموں کی تبدیلی، رات اور دن کی گردش، اور پھلوں پودوں کی نشو و نما جاری ہے۔ گویا حکمت اور فلسفہ کا کام مادی زندگی کو ماوراتی تصورات کے مطابق ڈھالنا ہے یا یوں کہیے کہ فلسفہ [illegible]ائی حقیقت کو عالمِ تصور سے زمین پر لا کر مادی صورت بخشتا ہے اور یہ اس وقت تک ممکن

نہیں جب تک انسان فلسفہ کے ذریعہ سے عالم تصور کا ادراک حاصل نہ کر لے۔

فن خواہ رنگ ہو یا خشت وسنگ یا حرف وصوت ہر حالت میں اس دنیا کی نقل کرتا ہے جو انسان کی نظروں کے سامنے پھیلی ہے اور فنکار کی رسائی حقیقت تک صرف انہی مادی ذرائع سے ہو سکتی ہے جو حواس کے ذریعے سمجھے اور جانے جاتے ہیں اس صورت میں افلاطون کے نظریے کے مطابق نہ تو وہ اشیا حقیقی ہو سکتی ہیں جن کی فن نقل کرتا ہے (کیونکہ مادی اشیا اور عالم اسباب محض اصل کی نقل ہے) اور نہ وہ علم سچا ہو سکتا ہے جو حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور ایسی اشیا سے تعلق رکھتا ہے جو غیر حقیقی ہیں سو تمام علوم وفنون جو اس زمرے میں آتے ہیں۔ افلاطون کے نزدیک سطحی اور ضمنی ہیں۔

آرٹ افلاطون کے نزدیک دونوں اعتبار سے سطحی اور غیر حقیقی ہے اس بنا پر کہ وہ مادی زندگی کی نقل اس سطحی علم کے ذریعے سے کرتا ہے جو اسے حواس کی مدد سے حاصل ہوتا ہے دوسرے اس کا مقصد بھی حواس کے ذریعے انسان کو آسودگی بخشنا ہے لیکن یہاں افلاطون کی اس خدمت کا انکار نہیں کیا جا سکتا جو فن کی حدبندی کر کے اس نے انجام دی ہے۔

پہلے تو اس نے فن کے مختلف شعبوں میں ایک یگانگت کا پتہ لگایا۔ اور آرٹ کے تمام شعبوں کو اس بنیادی اشتراک کے ذریعے ایک دوسرے سے مربوط کر دیا کہ یہ سب مختلف ذرائع سے مادی زندگی کی نقل کرتے ہیں یہی نہیں بلکہ اس سے آگے بڑھ کر افلاطون نے اس کے ذرائع اظہار کے فرق کو ملحوظ رکھا۔ اور بتایا کہ مصور رنگ اور خطوط کے ذریعے سے یہ فرض انجام دیتی ہے مجسمہ ساز

پتھر اور کسی سے یہ کام کرتا ہے' فن کے مختلف شعبوں میں ربط باہمی کی یہ پہلی فلسفیانہ بنیاد تھی جسے افلاطون نے فراہم کیا. اور اگر ہم ان مباحثوں کو پیش نظر رکھیں جو کئی صدی بعد سینگ ونکل مین اور دوسرے نقادوں کے زیر اثر اس کے موضوع ہوتے' تو اس مختصر سے بیان کی اہمیت کا اندازہ ہوگا۔

دوسرا نظریاتی اضافہ افلاطون کے اس تنقیدی بیان نے کیا جو اس نے التزامی طور پر فن کے بارے میں دیا ہے فن کے تمام تر شعبوں کا مقصد فطرت کی نقل ہی نہیں ہے بلکہ انبساط فراہم کرنے کے لیے نقل کرنا ہے اور انبساط کا لفظ یہاں نہایت تحقیر کے ساتھ استعمال ہوا ہے جسم اور مادی وجود افلاطون کے نزدیک سطحی غیر حقیقی اور کم تر درجے کی چیزیں ہیں اور ظاہر ہے کہ جسمانی حواس کو انبساط بخشنے والی اشیا بھی سطحی اور کم درجے کی ہوں گی. لیکن فن پر لگایا ہوا یہ الزام حقیقتاً آرٹ کے ایک بنیادی مقصد کو واضح کرتا ہے. فلسفیانہ تعلیم دینے والے بیانات یا صداقت اور حقیقت کا اظہار کرنے والے الفاظ صرف اس بنا پر فن کے احاطے میں داخل نہیں ہو سکتے کہ جو کچھ ان میں کہا گیا ہے وہ سچ ہے بلکہ اس دائرہ میں شامل ہونے کے لیے یہ بھی لازمی ہے کہ وہ انبساط بخشتے ہوں جسے ہم اپنی اصطلاح میں "جمالیاتی آسودگی" بھی قرار دے سکتے ہیں یہ فن کی تنقید کا وہ پہلو ہے جسے ارسطو فینس اور ہومر کے بیانات میں بھی تقریباً نظر انداز کر دیا گیا تھا. ہیئت اور اظہار بیان کا یہ مسئلہ تاریخ تنقید میں حقیقتاً اہم ترین ثابت ہوا ہے۔

افلاطون کا تیسرا تنقیدی کارنامہ "نقل" Mimesis کے لفظ میں پوشیدہ ہے. یہ لفظ پہلی بار فن کے سلسلہ میں اس قدر شرح و بسط کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے. یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ افلاطون اور ارسطو کا

مقابلہ کرتے ہوتے دونوں کے نظریۂ تصنیف کو پیش نظر رکھنا چاہیتے۔
افلاطون نے شاعری پر علیحدہ کوئی کتاب نہیں لکھی اس کا مقصد فن وادبیات پر علیحدہ بحث کرنا نہیں ہے۔ فن اور شاعری اس کا موضوع بھی نہیں ہے افلاطون فن کی افادی اور سماجی حیثیت پر غور کرتا ہے اس کا موضوع آرٹ نہیں انسانی سماج ہے اور اس سماج کی تشکیل میں مختلف گروہوں اور طبقوں کا اور علوم اور فنون کا جو درجہ ہوگا۔ اس کا تعین افلاطون کی "جمہوریہ" کا موضوع ہے۔ اس صورت میں افلاطون کے سامنے ہر ایک شے کا صرف ایک معیار ہے اور وہ یہ ہے کہ کوئی شے کس حد تک سماجی طور پر مفید ہے۔
یہ معیار اس دور میں اور زیادہ ضروری ہوگیا ہے جب شعرا کو محض انبساط بخشنے والے موسیقار سمجھنے کی بجاتے معلم اور اتالیق سمجھا جانے لگا تھا۔ اس دور کے یونان میں جب آتش بیاں مقرروں کی تقریریں اسٹیج پر ساری رات کھیلے جانے والے ڈرامے اور کوچہ و بازار میں گونجنے والے نغمے سماج اور سیاست مذہب اور اخلاق، راتے عامہ اور سماج کے دھارے کو پلٹ رہے تھے افلاطون کے اس احتساب کا کچھ نہ کچھ جواز ضرور تھا۔
افلاطون فن پر صرف اسی وجہ سے معترض نہیں ہے کہ یہ فلسفیانہ اعتبار سے نقل کی نقل ہے۔ بلکہ اس کا اعتراض یہ بھی ہے کہ شعر و سخن، مصوری اور سنگیت عقل کی بجاتے جذبات سے اپیل کرتے ہیں اور ہوش مندی، اور ذہن رسا کی جگہ انسان کے سفلی وجود کو برانگیختہ کرتے ہیں۔ یہی نہیں شاعری اور ڈرامے میں دیوتاؤں کو نہ صرف انسانوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ ان سے وہ تمام افعال سرزد ہوتے دکھاتے گئے ہیں۔ جو ان کے تقدس اور عظمت کے شایانِ شان نہیں ہیں اور جن سے عوام پر غلط اثرات کے مرتب

ہونے کا احتمال ہے۔

دیوتاؤں کو یونان کے اعلیٰ ترین شاعروں نے بھی انسانوں کے روپ میں پیش کیا۔ اور اس طرح ان کے ہاں انتقام خواہش جنگ اور بے رحمی کے بھی جذبات بھی ملتے ہیں۔ افلاطون دوسری دنیا کے بارے میں یہ رویہ دیوتاؤں کے اس روپ میں پیش کرنا اور اخلاقی قید و بند سے آزادی کو اخلاقی طور پر گناہ قرار دیتا ہے۔ اور چونکہ آرٹ اس ذہنی اور جذباتی پابندی اور ضابطہ بندی کے خلاف انسانوں کو ترغیب دیتا ہے اس لیے افلاطون کی جمہوریت میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

افلاطون کی یہ تنقید بیک وقت فن کی تنقیص بھی ہے اور تعریف بھی۔ تنقیص اس اعتبار سے کہ شاعر معلم اخلاق کے اس درجے پر مطمئن ہونے کیلئے آمادہ نہیں ہے جو افلاطون اسے بخشنا چاہتا ہے۔ اور تعریف اس وجہ سے کہ انسان کے جذبات کو کچلنے والی ضابطہ بندی سے فنکار بغاوت کرتے آئے ہیں اور ایسے لمحات میں بھی جب سماج کے لیے قانون بنانے والے یہ سمجھ کر مطمئن ہو گئے ہیں۔ کہ ان کا بنایا ہوا ضابطہ معیاری اور تصوراتی ہے۔ اس وقت بھی ان مسلمہ صداقتوں کے خلاف تشکیک کا علم فنکاروں نے ہی بلند کیا ہے اور بتایا ہے کہ انسانی تہذیب کو آگے بڑھنے کے لیے ہنوز نئی منزلیں باقی ہیں۔

افلاطون کا اعتراض محض فنکاروں کے لاأبالی پن اور ذہنی غیر ذمہ داری ہی پر نہیں ہے۔ بلکہ وہ ان پر یہ غیر اخلاقی تعلیمات دینے یا اخلاقی ضابطہ سے بے پرواہی پر تشکیک ترغیب علم پر بھی معترض ہے۔ یہ راستے بڑا تنگ نظری کا رویہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں تو ہر عہد میں ادب اور فن پر اخلاقی احتساب اور سماجی

ذمہ داری کے نقطہ نظر سے گرفت ہوتی رہی ہے۔ لیکن افلاطون سب سے پہلا عظیم فلسفی ہے جس نے صرف اس معیار پر پرکھ کر شاعری اور فن کو اپنی تصوراتی جمہوریت سے نکال باہر کیا۔

ادب اور فن کسی حد تک سماج کے لیے اخلاقی طور پر یا کسی اور طریقے پر مفید ہو سکتے ہیں۔ یہ سوال کئی صدیوں بعد بڑی اہمیت اختیار کر گیا۔ اس کے باوجود کہ افلاطون نے اس کا جواب نفی میں دے کر صرف فلسفیوں کو انسانی زندگی کا مہتمم قرار دے دیا اور ریاست اور مذہب تک کی باگ انہی کے ہاتھ میں دے دی۔ لیکن ہر عہد کے شاعر اور فنکار اپنے کو اس عظیم عہدے کا مستحق بتاتے رہے ہیں۔

شیلے نے شعراً کو بنی نوع انسان کے غیر مسلمہ قانون ساز کہا تھا خود سقراط نے Ihaedo میں ہومر کے لیے "سماوی شاعر" کے الفاظ استعمال کیے تھے لیکن افلاطون فنکاروں کو الہامی اور سماوی درجہ دینے کے باوجود سماجی طور پر غیر مفید اور بے کار قرار دیتا ہے۔

اس کے لیے افلاطون کے پاس سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ فنکار کے بیانات حقیقی اور سائنٹیفک نہیں ہوتے اور وہ جو کچھ کہتا ہے عقل و فہم کی مدد سے نہیں کہتا اکثر وہ خود نہیں جانتا کہ اس کے پاس کوئی دلیل بھی ہے یا نہیں بلکہ وہ صرف ایک ماورائی طاقت یا سماوی الہام یا وقتی جنون کے زیر اثر یہ باتیں کہتا ہے۔ اور اس کے لیے ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ اور ظاہر ہے کہ جب بیانات بہ ثبات عقل و ہوش نہ دیئے جائیں گے تو ان سے کسی قسم کی سماجی افادیت حاصل نہیں ہو سکتی۔

Ion میں سقراط ہومر کے مشہور مفسر سے کہتا ہے کہ شاعر دراصل

خوب صورت گیت جنون کے عالم میں تخلیق کرتے ہیں. کوری نیٹز کے قولوں کی طرح جو مقدس رقص میں عقل و فہم پر سارا اختیار کھو بیٹھتا ہے اور اس ماورائی اثر کے دوران آہنگ اور سنگیت کی تخلیق اور ترسیل کرتے ہیں"، ایک دوسری جگہ وہ اس جذبے کو حالتِ جذب Inspiration اور سماوی اثر Drive Influence سے تعبیر کرتا ہے جو شاعروں میں اِس طرح موجود ہوتی ہے جیسے مقناطیس میں کشش کی طاقت" اور جو کسی قسم کے اکتساب یا کاریگری سے حاصل نہیں ہوتی" ایک اور جگہ شاعروں کو جاہل اور ناقابل قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ خدا نے جان بوجھ کر ان لوگوں کو پیغمبروں اور پیشین گوئی کرنیوالوں کی طرح عقل و فہم سے عاری کر دیا ہے تاکہ وہ سماوی پیغام ہی کے آلہ کار بنے رہیں۔ Phaedas فیڈس میں جنون کی قسمیں گنواتے ہوئے سقراط پیشین گوئی پیغمبری اور محبت کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی شامل کرتا ہے اس طرح افلاطون کے نزدیک شعرا کی باتیں اور ان کے بیانات محض ایک مقدس دیوانگی کی تخلیق ہیں ان میں عقل کا عنصر برائے نام ہی ہوتا ہے انہیں دانش مند کہنا غلط ہے ان میں حکیمانہ توازن اور تفکر موجود نہیں ہوتا اور اسی بنا پر وہ صرف بے ہودہ اور بے مقصد کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ عقل کی رسائی اور فکر کی گہرائی پر جذبات اور حواس کے ہنگامی ارتعاش کو ترجیح دے کر وہ عقل دشمن قرار پاتی ہیں اور انسان کے ذہن کو صحیح راستے سے ہٹا کر اس کے حیوانی وجود کو نمایاں کرتی ہیں۔

مقدس دیوانگی کا نام لیکر افلاطون نے شاعری کے عمل کے سائنٹیفک تجزیے کی کوشش نہیں کی ہے اور یہاں بھی ان تمام نقادوں کا پیش رو ہے جو اس کی طرح فن اور شاعری کو خلافِ تہذیب اور مخرب اخلاق تو قرار نہیں

دیتے لیکن شاعری کو سماوی پیغام سمجھتے ہیں اور تخلیقی عمل کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش کو فضول بتاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کو وہ بھی افلاطون کی طرح پراسرار اور سماوی قرار دیتے ہیں۔

آخر میں افلاطون کے اہم ترین نکتے پر غور کرنا چاہیئے۔ جو ابتدائی تنقید کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ افلاطون نے فن اور خاص طور پر شاعری کو نقل کی نقل قرار دیا تھا۔ یہاں تھوڑی دیر کے لیے یہ بات نظر انداز کر دینی چاہیئے کہ افلاطون کی مابعد الطبیعات اس عالم اسباب ہی کو نقل تصور مانتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کے سلسلے میں نقل کا تصور افلاطون کو کہاں سے ملا۔ اور کس حد تک وہ اس کے خیال میں درست ہے۔

یہ وہراننے کی ضرورت نہیں کہ یونانی حکما فطرت ہی کو سارے قوانین کا ماخذ سمجھتے تھے اور فطرت کے قوانین کا دریافت کرنا اور ان کے مطابق انسانی زندگی کے لیے ضابطے قائم کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ پھر جیسا کہ پروفیسر گلبرٹ مرے نے ارسطو کی بوطیقا کے دیباچے میں لکھا ہے "اعلیٰ یونانی شاعری من گھڑت قصے بیان نہیں کرتی تھی۔ بلکہ قدیم صنمیاتی ہیرو اور اس کی مہمات کی نیم تاریخی داستانیں قلم بند کرتی تھی۔" Poets کا لفظ بنانے والے کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ اور شاعر حقیقت میں قصے بنانے والا نہ ہوتا تھا بلکہ اصلی قصوں کو محض دہرانے والا ہوتا تھا۔ شاید اسی کے لیے افلاطون اور ارسطو دونوں اسے ناقل کہتے ہیں۔ اور آرٹ کو نقل - Mimesis

اگر افلاطون کے نظریہ نقل کو ان معنوں میں لیا جائے کہ آرٹ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے اور ایسے مناظر کو بیان کرتی ہے جو عملی زندگی میں مختلف قسم کے انسانوں کو مختلف ادوار میں پیش آتے رہے ہیں تو اس سے

اختلاف کی زیادہ گنجائش پیدا نہیں ہوتی۔ لیکن اگر نقل سے یہ مراد ہے کہ آرٹ محض زندگی کا ایک ضمنی اور ثانوی عکس ہے تو اس توجیہ کو پوری طرح تسلیم کرنا دشوار ہے۔ اس کو کیا کہیں گے کہ مصور ایک ہرن کو دیکھتا ہے اور اس کی تصویر اس طرح رنگوں میں ترتیب دیتا ہے کہ اس سے مماثلات قائم ہو اور لوگ اسے دیکھ کر ہرن کو پہچان سکیں۔ اس صورت میں فن اگر نقل محض نہیں ہے تو اور کیا ہے؛ اسی طرح شاعر واقعۂ کربلا کو بیان کرتا ہے۔ کربلا کے لق و دق میدان، وہاں کی تپش اور صعوبتوں کو نظم کرتا ہے تو اس صورت میں بھی وہ تخلیق نہیں کرتا بلکہ ایک منظر جوں کا توں پیش کرنا چاہتا ہے تصویر محض عکس ہے شاعری صرف نقل ہے۔

لیکن یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ فنکار جب ہرن کی تصویر بناتا ہے یا شاعر کربلا کے میدان کی کیفیت نظم کرتا ہے۔ تو کیا واقعی ہرن اور کربلا کے میدان کی ہو بہو نقل کرنا ہی اس کا مقصد ہوتا ہے؟ ذرا غور کیا جائے تو در اصل فنکار ہرن کے اس تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذہن میں ہے۔ ممکن ہے کہ وہ صرف چند لکیروں ہی سے اس کے تصور کو واضح کر سکے۔ اس کی نقل سو فیصدی بمطابق اصل نہیں ہو گی جس سطح پر تصویر بنا رہا ہے وہ ضرور ہرن کے ایک حصے کو دیکھنے والوں کے سامنے پیش نہ کر سکے گی۔ اس طرح کربلا کے میدان کا نقشہ صرف اسی حیثیت ہی سے پیش کیا جا سکے گا۔ جتنا الفاظ کی گرفت میں آ سکتا ہے گرم ہوا کے تھپیڑے، آسمان کی کیفیت وہاں کی بو باس، چمکتے ہوئے ریت کے ذرے اور نہ جانے کتنی جزئیات ہوں گی جو شاعر کو چھوڑ دینی پڑیں گی ان میں سے وہ صرف انھی پہلوؤں کا انتخاب کرے گا جنہیں وہ اپنا تصور کربلا پیش کرنے کے سلسلے میں معاون اور مفید خیال کرے گا۔ اس فنکار کی نقل بالکل مطابق اصل

نہیں ہوگی۔ بلکہ یقیناً اصل سے کچھ نہ کچھ کم ہوگی۔
لیکن یہ تصویر کا ایک ہی رُخ ہے۔

اس طرح ہم نے یہ تو تسلیم کر لیا کہ فنکار کا مقصد خارجی شے کے اس تصور کی نقل کرنا ہوتا ہے جسے وہ پیش کرنا چاہتا ہے اور جو اس کی اپنی داخلی تخلیق ہے کیونکہ یہ داخلی تصور محض تخیلی یا سماوی نہیں ہوتا اور خارجی اشیا سے پیدا ہوتا ہے لیکن بلا شبہ یہ خارجی اشیا سے متعلق ہوتے ہوتے بھی خارجی اشیا سے منفرد اور الگ وجود رکھتا ہے۔ لہٰذا فنکار دراصل خارجی اشیا کی نقل نہیں کرتا ان سے پیدا شدہ داخلی تصورات کی نقل کرتا ہے وہ ہرن کی تصویر کھینچنا نہیں چاہتا ہرن کے اس داخلی تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذہن نے اخذ کیا ہے۔ کربلا کا میدان اس کا موضوع نہیں ہے۔ کربلا کے میدان کا وہ تصور اس کا موضوع ہے جسے اس نے کربلا سے مختلف جزئیات لے کر اور تخیل اور تخلیقی عمل سے ترتیب دے کر اپنا داخلی تصور بنایا ہے۔ اس طرح فن کار مادی حقیقت کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس تصور کی نقل کرتا ہے جو اس نے خارجی حقیقت سے قائم کیا ہے۔ وہ نقال نہیں ہے خلاق ہے۔ اس کا کام تقلید نہیں تخلیق ہے اور اس تخلیقی عمل کو افلاطون نے پوری طرح تسلیم نہیں کیا ہے۔

افلاطون نے اس داخلی عنصر کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے اگر یہ داخلی عنصر نہ ہوتا تو یقیناً ایک منظر یا ایک خارجی شے کی تمام تر تصاویر ایک ہی جیسی ہوتیں۔ ایک واقعہ کا بیان سارے تماشائیوں کی زبانی ایک ہی طرح سے

a state of inspiration ..."
Ion Po L° Tr.P.B. Shelley
Divine Influence ....
Sufficiently ignorant & capable
P7 (534)

ادا ہوتا۔ لیکن فن کی تاریخ شاہد ہے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ شے اور حقیر سے حقیر موضوع بھی مختلف فنکاروں کے قلم سے نکل کر بالکل مختلف اور منفرد ہو جاتا ہے۔ اور ایسے لوگوں کو بھی جو عام زندگی میں اسے ہزاروں بار دیکھ چکے ہیں اسے دیکھ کر تازگی اور جدّت کا احساس ہوتا ہے فنکار مانوس اور قدیم حقیقت کی وہ تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے تخیل نے اخذ اور ترمیم کے بعد بنائی ہے اور اس شے میں نئی حقیقت کا سراغ لگاتا ہے۔ ہمبولڈ کے الفاظ میں فن نقل نہیں ہے بلکہ ”تخیل کے ذریعے حقیقت کی نئی تشکیل ہے۔“

افلاطون در اصل ایک سچے مابعد الطبیعاتی فلسفی کی طرح تصور سے شے کی طرف رجوع کرتا ہے۔ مادے سے تصور تک نہیں پہنچتا۔ اس کے نزدیک ایک ماورائی تصویر کو زمین پر بسا دینے اور مادے کی شکل میں بیدا کر دینے کی کوشش ہے اور اس لیے ساری حقیقتیں تصوراتی ہیں مادہ صرف اس کا معمولی اشاریہ ہے۔ اور اس عام فلسفیانہ میلان کی بنا پر فن کو بھی اس نے حقیقت تمام کو نا تمام مادی عکس کے روپ میں پیش کیا ہے اور حقیقتِ نو کے اس عنصر کو فراموش کر دیا ہے جو فن کار کی داخلیت شے کے وجود کو بخشتی ہے۔

افلاطون کے مابعد الطبیعاتی نقطہ نظر، اخلاقی مذہبی اور تصوراتی میلان اور عقل و فلسفہ سے غیر معمولی شغف کے باوجود اس خدمت کا انکار ممکن نہیں کہ اس نے آرٹ کے تقریباً تمام اہم پہلوؤں پر سنجیدہ فکر کے دروازے کھول دیئے آرٹ کی ماہیت کا سوال اٹھایا اور نقل کی نقل کہہ کر اس کی صحیح تعریف کا مطالبہ کیا یہی نہیں اس بہانے فن کے مختلف شعبوں میں فلسفیانہ ربط و آہنگ کی پہلی بنیاد قائم کی اور فن اور سماج کے باہمی رشتوں کی وضاحت کی۔ گو وہ اپنی ”جمہوریہ“ میں شاعری کے لیے جگہ نہ نکال سکا۔ لیکن اس کی توجیہات نے نقدِ فن کے ہر میدان میں نئی دنیائیں آباد کرنے میں بڑی مدد دی۔

تیسرا باب

اَرسطُو

ارسطو ۳۸۴ عیسوی قبل مسیح میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ نکومیکس پیشہ کے اعتبار سے طبیب تھا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں افلاطون کے مدرسہ میں داخل ہوا اور بیس برس تک ایتھنس کے اس مدرسے میں افلاطون کے آگے زانوئے تلمذ تہہ کیا۔ ان باتوں کے اثرات ارسطو کے طرزِ فکر میں برابر تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ ارسطو کے شارحین اور نقاد دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ ارسطو کے اندازِ فکر پر طبابت اور اعضائے انسانی کے علم کا بڑا اثر پڑا ہے۔ وہ افلاطون کا شاگرد ہوتے ہوئے کبھی اپنے استاد کی طرح تصوراتی حقائق تک نہیں پہنچتا۔ بلکہ مادی حقائق کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اور ایک ہوشیار سرجن کی طرح ہر حقیقت کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کے ایک ایک جزو کو الگ الگ پرکھتا ہے اور ان سے پیدا شدہ وحدت اور تناسب کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ افلاطون اشیا کو صرف تصورات کو ظاہر کرنے والی چند علامتوں کا درجہ دیتا ہے جس طرح ریاضی یا الجبرا میں ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کچھ علامتیں مقرر کر لی جاتی ہیں جن کا فی نفسہٖ نہ کوئی مطلب ہوتا ہے نہ کوئی وجود۔ اسی طرح افلاطون کے نزدیک مادی حقیقتیں، محض عکس تصور ہیں۔ اور خود کوئی معنی اور وجود نہیں رکھتیں۔

ڈاکٹر اور سائنس دان فطرت کا مطالعہ "کیوں" سے زیادہ "کیا؟" کے استفہامیہ

کے ساتھ کرتا ہے۔ انسان کیوں پیدا ہوا ہے سے زیادہ اس کے نزدیک کارآمد اور مفید سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے اس کے جسم کے اعضا کیا ہیں اور اس کی تندرستی کا راز کیا ہے؟ وہ افلاطون کی طرح یہ سوال نہیں کرتا کہ شاعری کا وجود ہونا چاہیئے یا نہیں؟ وہ شاعری کو ایسی حقیقت قرار دیتا ہے جو موجود ہے یہ حقیقت کیا ہے کن اجزا سے مل کر بنی ہے اور اس کے لطف اور اثر پذیری کا راز کیا ہے؟ یہی ایک سائنس داں کا دائرہ تحقیق ہے اور اس دائرے میں ارسطو اپنے استاد سے کہیں زیادہ کامیاب ہوا ہے۔

یہاں اس بات کا تذکرہ کر دینا ضروری ہے کہ افلاطون کے بعد جب اس کے مدرسہ فکر کی رہنمائی اسپن سی پس Spensippus کے ہاتھ آئی اور فلسفہ کو زیادہ سے زیادہ تجریدی کی طرف لے جایا گیا اور اسے تقریباً ریاضی کے زیر اثر کر دیا گیا۔ تو ارسطو نے ایتھنس چھوڑ کر میسیا Mynia میں اپنے شاگرد ہرمیاس کی دعوت پر ایک مختصر افلاطونی حلقے کی معلمی قبول کر لی اور پھر سکندرِ اعظم کے لیے اتالیق ہو کر مقدونیہ چلا گیا۔

ظاہر ہے کہ ارسطو کا ذہن تصوراتی یا مابعد الطبیعاتی ہونے سے زیادہ سائنٹیفک اور حقیقت پسندانہ تھا۔ "بوطیقا" میں افلاطون کی طرح ارسطو نے کائنات کا تصوراتی خاکہ بنا کر اس وحدت میں مختلف شعبوں کی جگہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی ۔ نہ وہ اس عظیم وحدت سے اس کے اجزا تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطو کا طریقہ عمل اس سے بالکل متضاد ہے وہ فن کو ایک علیحدہ وحدت کی طرح تسلیم کرتا ہے۔ پھر فن کا تجزیہ کر کے اپنی بحث کو صرف شاعری تک محدود کر دیتا ہے اور پھر شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کر کے اپنا موضوع الیہ کو بناتا ہے جو اس کے نزدیک فن کے اعلیٰ معیاروں

کی نمائندہ ہے۔

اسکاٹ جیمس نے خواہش کی ہے کہ کاش ارسطو ڈرامے کے فن کو مکمل اکائی کی طرح برتنے کی کوشش کرتا اور صرف ڈرامے پر بحث کرنے کی بجائے اس کے اسٹیج پر پیش کرنے کے پورے عمل سے بحث کرتا۔ موسیقی، پس منظر آوازوں کا اتار چڑھاؤ۔ اداکاری کے اصول اور ان سب کے مجموعی تاثر کے اصولوں پر بحث کرتا۔ لیکن یہ انداز ارسطو جیسے سائنٹیفک فلسفی کے لیے غیر مناسب تھا ارسطو علم کے ایک معمولی جز کا انتخاب کرتا ہے اور اس کے مطالعے اور تجزیے کے ذریعے سے کائنات کی اہم حقیقتوں تک پہنچتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ افلاطون اور ارسطو میں نقطۂ نظر کی اس بنیادی فرق کے باوجود بہت سی یکساں اور مماثل باتیں پائی جاتی ہیں۔ دونوں فن کے تمام شعبوں کی وحدت کے قائل ہیں اور ان کے ذرائع اظہار کے تنوع کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ دونوں فن کو بنیادی طور پر نقل قرار دیتے ہیں۔ دونوں اس نقل کا مقصد انبساط اور مسرت کو قرار دیتے ہیں۔ اور دونوں آرٹ اور سماجی زندگی کے رابطے کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ گو مختلف نتیجوں پر پہنچتے ہیں گو یہ دونوں کسی نہ کسی حد تک شاعری کے Inspired ہونے کے قائل ہیں

لیکن ان مماثلتوں کے باوجود ارسطو نے آرٹ کو نہ صرف مختلف زاویہ نظر سے پرکھا ہے۔ بلکہ ان سوالوں کے جواب بھی مختلف طور پر دیے ہیں جنہیں فن کے سلسلے میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ بوطیقا کے پہلے جملے ہی سے ظاہر ہے کہ ارسطو نے دائرہ تحقیق کو محدود کر لیا ہے۔ اور وہ زندگی کے بارے میں کسی فلسفیانہ نتیجے پر پہنچنے یا فنون لطیفہ کا کوئی بنیادی نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے بلکہ فن کو ان نمونوں سے جو اس وقت اس کے پیش نظر تھے چند اصول

مستنبط کرنا چاہتا ہے۔ بوطیقا ان جملوں سے شروع ہوتی ہے:۔

" I shall speak of the art of poetry and its various species discussing the function of each kind alongwith the proper structure of a poem and the number and the nature of the parts".

اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو ایک علیحدہ بامستقل بالذات علم تسلیم کر لیا ہے اور اس کے نزدیک شاعری کے فن کے جواز یا عدم جواز کا سوال نہیں اٹھا بہ فن اپنی منفرد حیثیت میں موجود ہے اور اس کا مقصد اس کا تجزیہ کر کے اس کی مختلف قسموں کو جاننا اور اس کے اصول معین کرنا ہے یہ قسمیں ارسطو کے نزدیک ۱۔ المیہ ۲۔ طربیہ ۳۔ رزمیہ ۴۔ غنائیہ یا عشقیہ شاعری ہیں۔ ان میں سے بوطیقا میں صرف دو کا بیان کسی قدر تفصیل سے کیا گیا ہے۔ طربیہ اور عشقیہ شاعری کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ٹریجڈی ارسطو کی محبوب صنف ہے اور اسے بوطیقا کا موضوع قرار دیا جا سکتا ہے اس کی مختلف توجیہات کی گئی ہیں۔ کچھ محققین کے نزدیک بوطیقا نا تمام ہے اور اس سے آگے کے حصوں میں شاعری کی ان دونوں قسموں سے بھی بحث کی گئی ہوگی۔ کچھ نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کو فن کا صحیح مظہر سمجھتا ہے۔ اور کامیڈی اور عشقیہ شاعری کو سطحی اور غیر اہم صنف قرار دیتا ہے۔

مختلف اقسام کے اس تعین کے بعد ارسطو ان اقسام کی تعریف۔ ماہیت اور مقصد کی وضاحت کرتا ہے۔ اور اس کاوش میں وہ فن کے بارے میں چند بنیادی باتیں کہتا ہے۔ ٹریجڈی کی تعریف اس کے نزدیک یہ ہے:۔

" ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو۔ اور

نہایت عظمت رکھتا ہو گی زبان شیریں اور نفیس ہو اور وہ ایسا
عمل ہو جو دہشت اور درد مندی کے ذریعے اثر کرتا ہوا اور اثر
سے ان ہیجانات کی صحت و اصلاح کر سکے "

(ترجمہ عزیز احمد)

اس بیان کے پہلے جملے ہی میں ارسطو شاعری کی ایک قسم کی تعریف اور ماہیت واضح کرتا ہے۔ "ٹریجڈی ایک عمل کی نقل ہے" یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ارسطو کے پیش نظر صرف یونانی شاعری کے نمونے تھے۔ یونانیوں کے نزدیک شاعری ہمارے دور کی طرح چند جذباتی حقیقتوں کی ترسیل کا ذریعہ نہ تھی۔ بلکہ علم و فن کے تمام شعبوں پر چھائی ہوتی تھی اور بیک وقت ڈاکٹری اور علم بدن کے مسائل تاریخ اور مذہبیات کے قصے اور دوسرے علوم کے متعلق معاملات شاعری ہی میں ادا کیے جاتے تھے۔ ارسطو نے بوطیقا میں ایسے ایسے لوگوں کو شاعروں کی صنف سے علیحدہ کر دیا ہے۔ جو جراحی۔ علم نجوم یا تاریخ کی معلومات کو کلام موزوں میں ادا کر دیتے ہیں۔ دوسرے یہ بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ شاعری ڈرامے کی زبان تھی۔ اور ڈراما پورے یونانی سماج کے لیے جذباتی اور سماجی حقیقت کی نوعیت رکھتا تھا۔ ارسطو یونانی ڈراموں سے بحث کر رہا ہے۔ جو اس کے پیش نظر تھے اور جن میں صنمیاتی قصوں اور اساطیری واقعات کو نظم کیا جاتا تھا۔ اس کے سامنے ایسے ڈرامے نہیں ہیں جنہیں ہماری اصطلاحوں میں حقیقت پسندانہ۔ رومانوی یا علامتی ڈرامے کہا جا سکتا۔

ان بیانات کی روشنی میں پروفیسر گلبرٹ مرے کی یہ راے قابل غور معلوم ہوتی ہے کہ ارسطو نے فن کو اس لیے نقل قرار دیا کہ یونانی زبان میں
کا لفظ بنانے والے کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔ اور یونانی شاعر چونکہ طبعزاد

قصوں سے زیادہ قدیم صنمیاتی قصے اور رزمیہ داستانیں نظم کرتا تھا۔ اس لیے اسے بنانے والے سے زیادہ دہرانے والا یا بیان کرنے والا کہا جاسکتا تھا۔ جسے ارسطو نے اپنی اصطلاح میں نقل کرنا قرار دیا ہے۔ وہ شاعر جو ٹرائے کی فتح کی کہانی لکھتا ہے وہ اصل خود کہانی نہیں گھڑتا بلکہ صرف اس مشہور واقعہ کو بیان کرتا ہے یا اس کی نقل الفاظ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔

نقل کا لفظ بہرصورت ارسطو کے نظریہ تنقید میں سب سے زیادہ اہم ہے Mimesis سے ارسطو کی مراد کیا ہے؟ اس کا واضح تصور پیش کرنا دشوار ہے۔ دو باتیں البتہ صراحت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں ایک یہ کہ نقل سے ارسطو کی مراد وہ نہیں ہے جو افلاطون کی تھی۔ دوسرے یہ کہ نقل کے لفظ سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ ارسطو نے فن میں تخلیقی عنصر کے وجود کو نظرانداز کر دیا ہے۔

افلاطون کا نظریہ نقل کے بارے میں کہا جاچکا ہے کہ افلاطون تصورات ہونے کی حیثیت سے ماورائی تصور کو حقیقی مانتا تھا۔ اور مادی حقیقتوں کو اصلی اور بنیادی ماننے کی بجائے انہیں محض ماورائی تصور کا عکس قرار دیتا تھا اور چونکہ شاعر اس مادی دنیا اور عالم محسوسات کی نقل کرتا ہے اس لیے افلاطون کے نزدیک وہ حقیقت سے بمنازل دور ہے۔ ارسطو کے نزدیک حقیقت اس دنیا سے ماورا نہیں ہے۔ بلکہ یہ مادی عالم محسوسات ہی در اصل حقیقتوں کا جہاں ہے۔ اور اس میں روح اور ماورا کی ساری پہنائیاں سمائی ہوتی ہیں۔ ایک نقاد نے ارسطو کے نظریہ کائنات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کے نزدیک فطرت ایک ایسی غائبانہ طاقت کا نام ہے جو اپنی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے اس تعریف کے بموجب افلاطون کے برخلاف حقیقت جامد ہے نہ ابدی۔

نہ وہ ایسا تصور ہے جو تغیر اور فنا سے بالاتر ہے۔ اور نہ تصور اور مادے میں کوئی حقیقی تضاد پایا جاتا ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہوتے کہ ارسطو کے نزدیک اچھائی اور برائی کے بندھے ٹکے اور قابلِ تغیر اصول وضع نہیں کیے جا سکتے۔

چنانچہ ارسطو کو مسرت جامد اور مستقل بالذات ذہنی کیفیت معلوم نہیں ہوتی بلکہ ایک مسلسل عمل نظر آتی ہے۔ روح اس کے نزدیک قیمتی رُوحانی اور ماورائی شے نہیں ہے جسم اور مادہ سے دور ہے بلکہ زندگی کی وہ لہر ہے جو زندگی میں اصول کی طرح جاری و ساری ہے۔ اور مادی عناصر علیحدہ خاصیتیں رکھنے والے جوہر نہیں ہیں۔ بلکہ متضاد اشیائے کے درمیان کشش کے مترادف ہیں۔ اس طرح وہ خطِ امتیاز جو افلاطون نے شے اور اصل شے مادہ اور روح، تصور اور حقیقت کے درمیان قائم کیا تھا کسی حد تک محو ہو گیا۔

اس نظریہ سے ایک طرف تو افلاطون کا وہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ حواس اور احساسات سے حقیقت کا علم حاصل ہی نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف اِن نظریہ سے آرٹ کو "نقل کی نقل" کرنے کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ مادی دنیا اور عالمِ محسوسات ہی حقیقت کا روپ ہیں اور حقیقت کا محسوسات کے ذریعے سے حاصل کیا ہوا ادراک ناقابلِ اعتبار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس لحاظ سے فن محض اصل کی نقل ہے اور اس نقل کے ذریعے سے حقیقت تک پہنچنا ممکن ہے۔

ارسطو کے نزدیک فطرت اور فن ہی وہ دو ذرائع ہیں جن سے دنیا ترقی پذیر ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ فطرت کی حرکت کے اصول داخلی ہیں اور خود اس کے متعین کردہ ہیں لیکن فن سے ایسی اشیا ظہور میں آتی ہیں جن کی شکل فن کار

کی روح میں نہاں ہوتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے فن فطری اور سماوی اصولوں کے تحت تخلیق و تشکیل کے کام کو سرانجام دیتا ہے۔ یعنی فطرت کی نقل کرتا ہے گویا فنی تخلیق فطرت کے اصولوں پر اشیاء کو ڈھالنے کا فرض انجام دیتی ہے۔

لیکن حقیقت کے اصولوں کا علم فنکار کو کن ذرائع سے ہو سکتا ہے؟

افلاطون کے نزدیک یہ علم صرف فکر اور فلسفے کے ذریعے سے یا یوں کہیے عقل کے ذریعے سے حاصل ہو سکتا تھا کیونکہ حقیقت فطرت کے ظاہری پیکروں میں نہیں بلکہ غیر مرئی ہے اور اس تک مادی حواس کی رسائی نہیں ہو سکتی اور عقل جیسی غیر مرئی حس ہی کی رسائی ہو سکتی ہے۔ ارسطو چونکہ مرئی اور غیر مرئی کی اس تفریق کامل کا قائل نہیں لہٰذا وہ علم کی ابتدا اس لمحے سے تسلیم کرتا ہے جب حواس مختلف اشیا کا احساس کرتے ہیں۔ اور پھر ذہن انسانی ان احساس و تجربات کی تنظیم کرتا ہے۔ گویا مشاہدہ علم کی پہلی منزل ہے۔ اور جب یادداشت اس مشاہدے اور اس کے متعلقات کو محفوظ کر لیتی ہے تو وہ تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجربے کی فراوانی اور کثرت کے بعد ایک ڈاکٹر نبض دیکھے یا معائنہ کیے بغیر مریض کی شکل دیکھ کر اس کے مرض کی تشخیص کر سکتا ہے۔ تجربہ کار کسان گویا اپنی چھٹی حس کی مدد سے بارش ہونے کی خبر معلوم کر سکتا ہے۔ یہ کیفیت جو بظاہر خارجی محرکات اور عقل سے ماورا معلوم ہوتی ہے۔ دراصل محض مشاہدے کی کثرت اور تجربے کاری کی بنا پر پیدا ہوتی ہے۔ اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی ذہن اس قدر تربیت یافتہ ہو چکا ہے کہ اسے خارجی محرکات اور ان کے باہمی رشتوں کو الگ الگ بتانے کی ضرورت نہیں اور وہ ایک لمحے میں مختلف اجزا اور متفرق اشیا میں ربط و آہنگ پیدا کر سکتا ہے مختلف اشیا اور تصورات سے ایک آہنگ اور وحدت پیدا کرنا ہی حسن کاری کی

بنیادہے۔

حسین اشیا اور فنی شہ پارے بقول ارسطو غیرحسین اشیا اور مناظرِ فطرت سے صرف اس بات میں مختلف ہیں کہ اوّل الذکر میں بکھرے ہوئے اجزا ہم آہنگ کر دیتے جاتے ہیں۔ ارسطو کے نزدیک تناسب کے اس احساس کے بغیر کوئی فن پارہ وجود میں نہیں آتا اور یہ ایک لمحے کے اندر بغیر اجزا کے علیحدہ علیحدہ سمجھے ہوئے یکایک وحدت کے احساس کا ذہن میں کوند جانا ہی احساسِ جمال کی بنیاد ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ افلاطون کی طرح ارسطو بھی شاعر کو ایک ماورائے عقل وصورت صلاحیت سے متصف کرتا ہے۔ افلاطون نے اسے جنون کی قسم بتایا تھا۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کے فن کے لیے ایک ایسے انسان کی ضرورت ہے۔ جو پیدائشی طور پر ذہین ہو اور جنون کی طرف میلانِ طبع رکھتا ہو۔ افلاطون نے اس صلاحیت کو عقل دشمن اور دیوانگی محض قرار دیا تھا اور ارسطو نے اسے عقل کی زیادہ ترقی یافتہ شکل بتایا۔ اور اسی کو عرفان وادراک کی اعلیٰ تر شکل قرار دیا۔ یہی گویا وہ طاقت ہے جو تخلیقِ فن کی ذمہ دار ہے اور جس کے ذریعہ سے فنکار کو فطرت کے اصولوں کا عرفان حاصل ہوتا ہے اور وہ حقیقت تک پہنچنے اور اسکی نقل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

نقل کے لیے ارسطو نے Mimesis کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن اردو میں اس کا ترجمہ جس لفظ سے کیا جاتا ہے وہ اس کی پوری معنویت پر حاوی نہیں کیا جاسکتا۔ نقل اصل کا ہو بہو چربہ اتار لینے کو کہتے ہیں اور اس شکل میں تخلیقی یا تخیل کی کارفرمائی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ "عقل راچہ نقل" کی مثل صدیوں سے اسی طرح چلی آئی ہے۔ ارسطو کی مراد نقل کے اس طریقہ کار سے نہیں ہے۔ دراصل شاعری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ارسطو کے سامنے پہلا

سوال جیاتیاتی تھا۔ یعنی انسان کی کس جبلی خواہش سے شاعری اور فن وجود میں آتے۔ افلاطون کے لیے عالم خیال اصل حقیقت تھا لہٰذا اس نے فن کو فکری اور تصوراتی نظام میں بٹھا کر دیکھا۔ ارسطو کے نزدیک مابعد الطبیعات سے زیادہ حیاتیات اہم تھی لہٰذا شاعری کا جواز بھی وہ انسانی فطرت کے ایک خاصے میں تلاش کرتا ہے۔ یعنی انسان فطرتاً نقل کرنا پسند کرتا ہے اور اس سے اسے حظ حاصل ہوتا ہے۔ اسی جبلی تقاضے نے فن کا روپ اختیار کر لیا ہے۔

ایبر کرومبی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یونانی ذہن حرکت اور عمل کے دو تصورات رکھتا تھا۔ یا تو اشیا کی تشکیل کا عمل یا کسی کام کے کیے جانے کا عمل، دوسری صورت میں عمل کو بنفسہٖ جانچنا ہوگا۔ اور پہلی صورت میں جس شے کی تشکیل عمل میں آئی ہے اس سے عمل کے حسن و قبح کا اندازہ ہو سکے گا۔ اس انداز نظر کی پیروی میں ارسطو بھی شاعری کو "ایسی نقل کرنے والی صنف قرار دیتا ہے جو فطرت کی اسی طرح نقل کرتی ہے۔ جیسے موسیقی اور رقص نقل کرتے ہیں۔"

اس مثال سے ظاہر ہے کہ یہاں ارسطو کی مراد ہو بہو نقل سے نہیں ہے بلکہ رقص اور موسیقی فطرت کا چربہ اتارنے کے ناقابل ہیں اور اس نقل میں تخیل اور تخلیق دونوں کا جزو غالب ہوتا ہے۔ اردو میں نقل کو Imitation Mimickry تینوں الفاظ کے مترادف استعمال کیا جاتا ہے جب کہ پہلی صورت میں وہ محض عکاس ہے۔ دوسری صورت میں تقلید محض اور تیسری صورت میں تخیلی تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔ Representation نقل کے لفظ کے ساتھ ہی ارسطو اس کے لوازمات کا ذکر بھی کرتا ہے یعنی کس وسیلے سے نقل کرتی ہے۔ کس شے کی نقل کرتی ہے اور کیونکر نقل کرتی ہے

پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ جس طرح موسیقی کے لیے آواز اور آہنگ اور مصوری کے لیے رنگ ذرائع اظہار ہیں۔ اسی طرح شاعری کا وسیلۂ اظہار الفاظ اور زبان ہے۔ اور اس میں وزن، ترنم، موسیقی اور آہنگ پیدا کر کے شاعر اس میں مضامین پوری تاثیر کے ساتھ ادا کرتا ہے۔ دراصل فنون لطیفہ میں ذرائع اظہار کا فرق ہی تقسیم پیدا کرتا ہے۔"

دوسرے سوال کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ شاعری عمل اور حرکت کی حالت میں انسانوں کی نقل کرتی ہے یعنی وہ ایسے واقعات کا بیان کرتی ہے جو انسان سے سرزد ہوتے ہیں اور انسانی فطرت میں جن کا جواز موجود ہے۔ فن اس اعتبار سے انسانوں کے اعمال کی کہانی ہے اور یہ تمام عمل ایسے ہیں جن کی صلاحیت قدرتی طور پر ان میں پائی جاتی ہے۔ اس بنا پر ارسطو نے ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ جو انسانوں کو ان کی حقیقی زندگی سے کہیں بہتر حالت میں پیش کرتے ہیں۔ اور ان ڈراموں کو وہ المیہ قرار دیتا ہے دوسرے وہ جو انسانوں کو ان کی اصلی حالت سے بدتر حالت میں پیش کر کے ان کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں یہ کام طربیہ یا کامیڈی انجام دیتی ہے۔ اور تیسرے جو ہو بہو اس حالت میں انہیں پیش کرتے ہیں جیسے کہ وہ حقیقی زندگی میں ہیں۔

ایبر کرامبی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ارسطو نے تیسری قسم کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور انسانوں کی حقیقی حالت کی ہو بہو تصویر کشی کرنے کے بارے میں کوئی بحث نہیں کی ہے اس سے کم سے کم یہ تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو فن کی ہو بہو نقل تسلیم نہیں کرتا تھا اور Mimesis کے لفظ سے اس کی مراد ہو بہو عکاسی کرنے سے نہیں تھی بلکہ وہ شاعری کو حقیقی زندگی سے بہتر یا اس سے بدتر بنا کر پیش کرنے کی تخیلی کاوش ضرور سمجھتا تھا اور

اس صورت میں فن عکس محض نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ اس میں شاعری کی اپنی ذات کا ایک جزو بھی شامل ہونا ضروری ہے اور اس کا مرتبہ تخلیق کا ہو جاتا ہے۔

ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا المیہ کے کردار لازمی طور پر عملی زندگی کے انسانوں سے بہتر ہوتے ہیں اور طربیہ کے کرداروں کو ان سے کم تر درجے پر رکھا جا سکتا ہے؟ اگر درجے کا تعین ان کی ذہنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کیا جاتے تو فالسٹاف اور سر ٹوبی کے کرداروں کو کمتر درجے کے انسان قرار دینا دشوار ہے۔ پروفیسر ڈبلیو۔ڈی راس نے اس تقسیم کو اس اخلاقی تصور کا واضح اثر بتایا ہے جو افلاطون کی تعلیمات میں خاص طور پر نمایاں ہے اور جس کے نشانات ہم ارسطوفینس اور ہومر کے تنقیدی احساس میں دیکھ آتے ہیں۔ راس نے تفصیل سے اس پر بحث کی ہے کہ ارسطو نے المیہ اور طربیہ میں خط فاصل قائم کرنے کے لیے اخلاقی طور پر اچھے اور برے کرداروں کے عمل ہی کو معیار کیوں قرار دیا ہے چونکہ اخلاقیات اس دور کی جمالیات پر غالب تھی۔ اس لیے اخلاقی طور پر اچھے اور برگزیدہ کردار ہی دیکھنے والوں میں ہمدردی کے جذبات پیدا کر سکتے تھے۔ ارسطو کے نزدیک میکبتھ جیسے قاتل اور ملٹن کا شیطان یا گوئٹے کا مینفس ٹافلس المیہ کے ہیرو بننے کے قابل نہیں ہو سکتے۔

گلبرٹ مرے کی اس رائے پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ٹریجڈی کو نیک یا بہتر انسانوں کی اور کامیڈی کو کم تر درجے کی انسانوں کی نقل قرار دینا دراصل یونانی زبان سے ناواقفیت اور ترجمے کے ناکافی ہونے کی دلیل ہے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کے سلسلہ میں انڈی مونیا Endymonia کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ اکثر مسرت کیا جاتا ہے لیکن اس کا مفہوم محض اچھائی یا بہتری سے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ نیکی اور پاکیزگی سے زیادہ قریب ہے جسے عظمت کے لفظ سے کسی قدر ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ گلبرٹ مرے نے عمل کے لفظ پر بھی اعتراض کیا ہے
اور کہا ہے کہ یونانی Prattein یا Prattis صرف عمل کرنے کے معنوں
میں استعمال نہیں ہوتا۔ بلکہ انگریزی لفظ کی طرح کرنے کے ساتھ کسی مخصوص حالت
میں ہونے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے گلبرٹ مرے بھی پروفیسر مارگولیتھ کی تائید
کرتا ہے کہ ارسطو نے ٹریجڈی کو انسانوں کے اعمال کی نقل قرار نہیں دیا تھا۔
بلکہ اس قول کا ترجمہ اس طرح کرنا چاہیئے کہ "ٹریجڈی انسانوں کے احوال کی
تصویر کشی ہے"

گلبرٹ مرے اور مارگولیتھ کے بیانات سے ارسطو کے تصور نقل پر اور
زیادہ روشنی پڑتی ہے۔ ارسطو اگر ٹریجڈی شاعری کو "انسانوں کے" احوال و
کیفیات کی ترجمانی قرار دیتا ہے تو اس کے لیے نقل کا لفظ نہایت ناکافی ہے پھر
نقل سے اس کی مراد انسانوں کی شکل وصورت یا ان کے مادی گرد و پیش کا خاکہ
پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے تصور کائنات کے مطابق وہ یہاں بھی جسم اور روح
مادہ اور خیال کو جداگانہ خیال نہیں کرتا اور انسانوں کے روپ میں ان کے کردار
کا خاکہ کھینچنا ہی فن کا مقصد بتاتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے برخلاف فن مادی
اشیا اور عالم اسباب کی نقل ہو کر نہیں رہ جاتا ہے۔ بلکہ وہ انسانوں کے ان غیر مرئی
روپ کی تصویر کھینچتا ہے جنھیں ہم جذبہ کردار اور کیفیت کے الفاظ سے ظاہر
کرتے ہیں۔ اس لیے ارسطو موسیقی کو جو عالم اسباب کی سب سے کم نقل کرتی ہے
سب سے زیادہ نقل کرنے والا شمار کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے
نزدیک نقل جذبات واحساسات اور انسان کی کیفیت کی ہوتی ہے اور اسے
ظاہر کرنے اور اس کی ترسیل میں موسیقی بہت کامیاب ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے ارسطو کا مفہوم ترجمانی کے لفظ سے زیادہ واضح ہوتا ہے

ارسطو اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ جب کسی شکاری قبائلی نے زمانہ قبل تہذیب میں کسی جانور کا شکار کیا ہوگا اور جاتے قیام پر آکر چند روز بعد اس جانور کی شکل زمین پر چند لکیروں کی مدد سے بنا کر اپنے رفیق کو یہ خبر پہنچانا چاہی ہوگی تو بھی اس کی بنائی ہوئی تصویر جانور کی ہو بہو نقل نہیں کہی جا سکتی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مادی شے کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور اس کا محرک ایک ایسا جانور ہے جو مادی وجود رکھتا ہے۔ لیکن اس مماثلت کے باوجود یہ تصویر یا خاکہ جانور کی پوری تصویر نہیں ہے۔ یہ صرف اس کا وہ تصوّر ہے جو شکاری کے ذہن میں موجود ہے اور جسے اپنی بات سمجھانے کے لیے وہ اشارے کے طور پر استعمال کر رہا ہے۔ اس نے جانور کی شکل سے مماثلت لی ہے اور یہ خاکہ اصل جانور کو پوری طرح پیش نہیں کرتا لیکن اصل شے سے زائد بھی ایک شے اس میں موجود ہے اور وہ ہے ان خطوں کے کھینچنے والوں کا تخیل۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان لکیروں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصوّر کا عکس ہے۔ جو فنکار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فنکار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے۔ اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے۔ اور اس لحاظ سے اسکا فن تخلیقی ہے تنقیدی نہیں ہے۔

گویا فنکار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا چاہیے جو فنکار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ اتنی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور وقیع کہا جا سکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات

ان واقعات پر مبنی ہیں جو ہو چکے ہیں۔ لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشاندہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رخ کر سکتا ہے

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامے کے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہیں کہ ارسطو واقعیت پر زور نہیں دیتا اور اغلبیت کے "نقیض" واقعات کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے مضر نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بارہا اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشوونما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلاف عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جاتی ہے جو یا تو سماوی ہو یا اچانک حادثے کی حیثیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامے کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے مربوط ہونا چاہیئے۔ ہر ایک عمل پچھلے واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیرو کا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو۔ اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو گویا فن کار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو چن لیتا ہے جو "اغلبیت کے نقیض" نہ ہوں اور انہیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پرو دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے۔ یعنی وہ فطرت کے اجزاء کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے۔ اور انہیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت کون اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں سی جبلی لذت پیدا کرتا ہے؟

اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ جس طرح انسان INSTINCT کے طور پر جبلی یعنی نقل اتارنے اور نقل اتارتے دیکھنے کی خواہش کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے اسی طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔

تجربے کے لفظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخیلی ترجمانی ہے۔ تو ہر حالت میں شاعر یا ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا۔ اس سے دیکھنے والوں پر اسی قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں۔ مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعہ کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آنا چاہیئے اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی المیہ واقعہ کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ اگر ہم اسٹیج پر کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ڈکیتی کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات گزرنے پر طاری ہوتے

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھ جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہوگا یا کسی انسان کو اژدھے نے لپیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو۔ کوئی معصوم دوشیزہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو یہ مناظر عملی زندگی میں دل ہلا دینے کے لیے کافی ہیں۔ لیکن جب فن انہیں اسٹیج پر یا نقش کاری میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس ان سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پر ان شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب

ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جبلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جاتے اور اس میں نت نئے تجربوں کے ذریعے سے اپنا علم وسیع کرنے کی جو جبلت ہے اس کے زیر اثر وہ دردناک مناظر کی نقل میں بھی آسودگی پاتا ہے کیونکہ نقل اس کے علم اور تجربے میں اضافہ کرتی ہیں اور تجربہ ہی ساری ذہنی نشوونما کی ابتدا ہے۔

فن سے جو لذت حاصل ہوتی ہے اس کی نوعیت کو ارسطو نے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے ایک وہ لذت ہے جو فن میں معنویت تلاش کرنے سے پیدا ہوتی ہے یا زندگی سے اس کا ربط اور مماثلت کا پتہ لگانے سے حاصل ہوتی ہے۔ جیسے تصویر سے اصل شخصیت تک پہنچنے کی صورت دوسری وہ ہے جسے حیاتی انبساط کہہ سکتے ہیں۔ اور جو رنگ و آہنگ، موسیقی اور شعریت سے حاصل ہوتی ہے۔ فن سے حاصل شدہ انبساط ان دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور اس انبساط کو ارسطو محض لذت بخش ہی قرار نہیں دیتا بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی مصلح بھی بتاتا ہے اور جذبات کے لیے تزکیہ کا باعث قرار دیتا ہے۔

اس طرح ارسطو کے نظریہ نقل کے بارے میں چند باتیں ضرور صراحت کے ساتھ کہی جا سکتی ہیں۔ ارسطو کی مراد فطرت یا حقیقی زندگی کی ہو بہو نقل سے نہیں ہے بلکہ اس زندگی کے مختلف اجزا کو تخیلی انداز سے ہم آہنگ کر دینے سے ہے وہ نقل کو تخیل کے ذریعے زندگی کے اجزا کی پھر سے تخلیقی ترتیب کرنے کو کہتا ہے۔ اس طرح زندگی اور آرٹ کا رابطہ اکہرا نہیں بلکہ دوہرا ہے۔ اور دونوں ایک دوسرے کے مرہون منت ہیں۔ آرٹ جہاں مادی زندگی کے مختلف مظاہر اور اجزا کے تصور اور تخیل قائم کرتا ہے۔ اور اس سے تخلیقی تخیل کے ساتھ نیا آہنگ بخش کر نئی وحدت کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس طرح اس اثر پذیری

سے زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ وہ تصوّر مادی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے لیکن مادی زندگی کو نیا تصوّر وہی بخشتا بھی ہے، اور یہی تصورات زندگی میں عمل اور ترقی کے عزائم پاکر زندگی کا نقشہ ہی بدل دیتے ہیں۔ تاریخ بکھرے ہوتے حقائق کا مجموعہ ہے۔ اس میں اسباب وعلل کے ہزاروں سلسلے گڈمڈ نظر آتے ہیں اور کسی ایک واقعہ کی ابتدا وسط اور خاتمہ تلاش کرنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ وہ زندگی کے تانے بانے میں اس قدر جکڑا ہوتا ہے اور اس کے سلسلے دوسرے واقعات سے اس طرح بندھے ہوتے ہیں کہ ایک واقعہ کو مکمل طور پہ الگ کر کے اس کے اسباب وعلل کے رشتہ دیکھنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ آرٹ ان معنوں میں تاریخ سے زیادہ ممتاز ہے کہ تخیل کے بل پہ ایک واقعہ کو اسباب وعلل کے پورے سلسلے کے ساتھ تمام وکمال وحدت کے ساتھ انتخاب کر لیتا ہے اور اس ایک واقعے سے زندگی پر سارے عوامل کو مرکوز کر کے مکمل تنقیدی خیالات پیش کر سکتا ہے اس عمل کو غالب نے قطرہ میں دجلہ اور جزو میں کل کا تماشہ دیکھنے سے تعبیر کیا تھا۔

نقل کے تصور کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر ارسطو کے المیہ کے تصوّر پر بھی ڈالی جاتے کیونکہ المیہ بوطیقا کے نزدیک فن کی اہم ترین صنف ضرور معلوم ہوتی ہے۔ المیہ کی تعریف ارسطو نے اس طرح کی ہے۔

> " Tragedy is the imitation of an action that is serious, complex and a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative, throughpity and fear affecting the proper purgation of these emotions. "
>
> Tr.Butcher.

اسی طرح رزمیہ اور المیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوتے ارسطو نے المیہ ڈراموں کو مختصر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں مترسط کے شارحین نے اس جملہ سے وحدتِ زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے لیے یہ ضروری قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اس قدر مدت میں پیش آتے ہوں جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہیں۔ اس طرح وحدت مکان کی مدد سے یہ طے کیا گیا کہ ڈرامے کے سارے واقعات ایک ہی جگہ پیش آنے چاہتیں۔ تاکہ وحدت مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے میں دو مختلف شہروں، یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جا سکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں وحدتِ ثلاثہ میں سے اگر کسی کا نشان ملتا ہے تو صرف وحدت عمل کا باقی دو نوں تصور ارسطو پر اتہام کا درجہ رکھتے ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے اول تو پلاٹ کو ارسطو نے جو اہمیت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیش نظر زیادہ قابل قبول معلوم نہیں ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصے پیشتر والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ میں کہانی نہیں لکھتا محض چند کردار تخلیق کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر اتنا زور دینے سے ارسطو کی مراد اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت

وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں پلاٹ گویا صرف کرداروں کا عمل ہے۔ اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ کردار یا اشیائ کی نقل کے بجائے ان کرداروں کی عمل کی نقل قرار دیتا ہے۔ گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned Energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہوسکتی ہے۔ پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں۔ سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کا مبتذی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی۔ بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برگزیدگی کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر المیہ کے کرداروں کے سلسلہ میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانٹے نے Excellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے۔ المیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جاتے گا اس کے جذبات کا تنقیہ ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیو ڈی راس نے المیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:۔

> The imitation of an action that
> is good and also complex in
> itself and of some magnitude

اور اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کر لیا ہے؟ کچھ نقادوں نے المیہ کی اس تعریف سے بھی وہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ کو یا تو شہزادوں یا بادشاہوں کی داستان ہونا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت کے اعتبار سے باوقار ہوں۔ ان دونوں باتوں کے لیے معقول

مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جاسکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے ENDAIMONIA قبیل کے کسی لفظ نے مفہوم مبہم کر دیا ہے ارسطو کی مراد کچھ بھی کیوں نہ ہو آج کے ڈرامے اور ادبیات نے سنجیدگی یا عظمت کا جو مفہوم اپنایا ہے وہ نہ تو اخلاقی نیکی اور بدی کا ہے اور نہ بادشاہوں اور مشاہیر سے وابستہ ہے بلکہ وہ محض ایسے کرداروں کی داستان ہے جو اس اعتبار سے دوسرے انسانوں سے بالاتر ہوتے ہیں کہ ان کی ذات سچی ہونے کے ساتھ ساتھ سماجی معنویت رکھنے والے تجربات کی آماجگاہ ہوتی ہے اور ٹریجڈی ایکشن کی کہانی بننے کی بجائے زندگی کے تابناک تجربہ کا آئینہ بن جاتی ہے۔

تکمیل اور مناسب عظمت، ارسطو کی کلیدی اصطلاحیں ہیں۔

تکمیل فطرت میں نہیں وہ بکھری ہوئی حقیقتوں سے عبارت ہے اس کی ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم، یہ ایک لامتناہی پھیلاؤ ہے جسے ربط و ترتیب کا انتظار ہے اور تکمیل فن سے ملتی ہے

چنانچہ ایک جگہ لکھتا ہے :-

Every Art and educational discipline aims at filling out what nature leaves undone

ایک اور جگہ لکھتا ہے :-

Art finishes the job when nature fails, or imitates the missing parts.

آسکر وائلڈ نے اسی لیے کہا تھا کہ آرٹ فطرت کی نقالی نہیں ہے۔ بلکہ فطرت آرٹ کی نقالی ہے یہ احساس تکمیل ہی دراصل افلاطون کی شعری تنقید کا جواب ہے۔ افلاطون نے فن کو اسی لیے بے اصل بتایا تھا کہ وہ حقیقت کی نقل کی، محض نقل ہے اور اس لحاظ سے علم و عرفان کا قابل اعتماد وسیلہ نہیں ہے

ارسطو نے اس دلیل کو دوسری نہج سے پیش کیا۔ کہ فن چونکہ حقیقت کی نقل ہے اس لیے حقیقت کا علم و عرفان اس وسیلے سے حاصل ہو سکتا ہے اور یہ نقل اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس کے آئینے میں حقیقت پہچانی جا سکتی ہے البتہ اس نقل میں ایک فن کار کی شخصیت ایک نئی جہت کا اضافہ کر دیتی ہے اور یہ اضافہ تکمیل اور مناسب "عظمت" کے عناصر کے داخل ہونے سے ہوتا ہے۔

تکمیل حقیقت کے بکھرے ہوتے مختلف اجزا کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا نام ہے۔ یہ وحدت فنکارانہ تجربے یا مرکزی تصور سے پیدا ہو سکتی ہے یعنی اس کا ماخذ فن کار کی اپنی شخصیت ہوتی ہے۔ روزانہ ہر شخص ہزار ہا قسم کے مختلف متنوع تجربات سے گزرتا ہے لیکن فن کار ان میں سے صرف چند تجربات کو چن لیتا ہے اور باقی کو چھوڑ دیتا ہے اس انتخابیت سے فن کار کی اپنی افتاد طبع ہی کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ کسی مخصوص فن پارے کی اپنی سمت اور فکری وحیاتی وحدت کا بھی نشان ملتا ہے۔

فن کار کی وہی ہوئی وحدت میں صرف موجود تجربات و واقعات کے ذخیرے میں سے انتخاب کرنے ہی کا حق شامل نہیں ہے بلکہ اسے واقعات کے واترے میں مناسب ترمیم و اضافے کا حق بھی حاصل ہے۔ اسی لیے ارسطو نے تاریخ اور ادب میں فرق ملحوظ رکھا ہے۔ اور ادب کو تاریخ کے تابع نہیں کیا ہے۔ فن کار کی وفاداری ان واقعات سے نہیں ہے جو حقیقتاً واقع ہوتے ہوں بلکہ ان واقعات کو بھی پیش کر سکتا ہے۔ جو واقع ہو سکتے تھے یا جنہیں واقع ہونا بھی چاہیئے تھا۔ اسی لیے آگے چل کر ارسطو ناممکن احتمالات Impossible کو خلاف قیاس ناممکنات Improbable possibilities پر ترجیح دیتا ہے[1]

یہ وحدت جو فن کار کے تجربے یا فکری یا حسی محور کی بنا پر فن پارے کو

[1] اس سلسلے میں شبلی اور حالی کے خیالات اصلیت کے ضمن میں ملاحظہ ہوں

ملتی ہے حقیقت کی میکانکی عکاسی سے فن کو آزاد کرنے کی ضمانت بھی ہے۔ اور فن میں تخیلی عناصر کے شامل ہونے کا جواز بھی ۔ فن کار کو یہ ثابت کرنے کی ضرورت نہیں کہ جو واقعہ اس نے بیان کیا ہے وہ حقیقتاً واقع بھی ہوا تھا؟ انار کلی اور شہزادہ سلیم کی داستان محبت واقعی تاریخی اعتبار سے صحیح بھی ہے یا حضرت امام حسین اور ان کے ساتھیوں کے لباس، رسم درواج اور رویئے ہندوستانی نواب زادوں سے مماثل ہونا تاریخی اعتبار سے درست بھی ہے یا نہیں کیونکہ تخلیقی تجربہ کی وحدت کو فن کار تے بیان واقعہ کے مرتبے سے اٹھا کر بلند تر حیاتی اور تخیلی وحدت عطا کی ہے۔ غالب نے فن کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوتے لکھا تھا :-

ہوئی مدت کہ غالب مرگیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

پھر واقعات کے انتخاب اور پیش کش پر کونسی پابندیاں عائد کی جاتیں اگر شعری صداقت واقعات یا تاریخ کی کسوٹی پر نہ پرکھی جاتے تو پھر ارسطو کے نزدیک وہ صرف دو تقاضوں پر جانچی جائیں گی۔ ایک تقاضہ فن پارے کی اندرونی وحدت کا ہوگا اور دوسرا قرین قیاس منطقی ربط کا۔

فن پارے کی اندرونی وحدت کو ارسطو نے اتنی اہمیت دی ہے کہ اسے ہیئت پرستی کا امام مانا گیا ہے۔ ہیئت سے مراد فن پارے کی ساخت یا تکنیک نہیں ہے بلکہ فن پارے کا اندرونی فکری اور فنی ربط ہے جو اس کے

مختلف اجزاء کے درمیان ایک وحدت اور آہنگ پیدا کرتا ہے[1]
دوسرے لفظوں میں فن پارے میں اندرونی وحدت فن کار کی شخصیت اور اس کے بخشے ہوتے فکری اور فنی تجربے کی وحدت سے پیدا ہوتی ہے لیکن اس دائرے کے اندر رہ کر فن پارے کی اپنی باطنی وحدت اور اس کے مختلف اجزائے ترکیبی کے درمیان ربط و آہنگ کا اپنا نظام ہوتا ہے جو فنکار کی شخصیت کا تابع بھی ہے اور اس سے آزاد بھی ۔

اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ کسی فن پارے کے لیے مختلف واقعات کے انتخاب ان میں ترمیم اور اضافے کا حق فن کار کو حاصل ہے اور ان کی ترتیب، انتخاب اور اضافے میں فن کار کی اپنی فکری اور حیاتی سمت کو مکمل اختیار ہے لیکن اس فکری اور حیاتی سمت کو فن پارے کی شکل دینے، اور واقعات اور کرداروں کے ذریعے ادا کرنے کے لیے اسے ایسے واقعات چننے ہوں گے جو خلاف قیاس نہ ہوں۔ جن میں باہمی ربط اور تعلق ہو۔ جن کی ترتیب منطقی معلوم ہو اور جس کے اجزاء اور مدارج ایک دوسرے سے

---

[1] والٹر جیکسن بیٹس نے بجا طور پر لکھا ہے :-

The word Form here should be interpreted broadly and not as a synonym for mere technique, in art. It applies to the direction which something should take if it were permitted to carry itself to its final culmination. It thus applies to what is distinctive, significant or true about that person, object or event, if accidental elements are not allowed to intervene or obstruct its fulfilment

اس طرح پیوست اور ہم آہنگ ہوں کہ پورے فن پارے میں وحدت کا احساس ہوتا ہو۔

المیے کے ضمن میں اسی باطنی وحدت کا ایک پہلو یہ ہے کہ المیے کا انجام کسی اتفاقی یا فطری حادثے کا نتیجہ نہ ہو بلکہ واقعات یا کرداروں کا ایک لازمی نتیجہ معلوم ہو جسے یونانی میں ہمرشیا کے لفظ سے ادا کیا ہے۔

ڈبلیو ایچ آڈن نے اسی بات کو اسی طرح ادا کیا ہے کہ:

Greek tragedy is the tragedy of necessity, i.e. the feeling aroused in the spectator is 'what a pity it had to be this way'. Christian tragedy is the tragedy of possibility; what a pity it was this way when it might have been otherwise.

Short History P.55

یونانی المیے کی المناکی ہیرو کے کردار کی عظمت اور اس عظمت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت کی کسی بھیانک اور عبرت ناک کمزوری سے ابھرتی ہے لیکن اس کمزوری میں محض اس کے کردار ہی کو دخل نہیں ہوتا۔ شاتیر خوبی تقدیر بھی ہوتا ہے یعنی فطرت نے المناکی کا یہ عذاب اس کے لیے پہلے ہی سے مقرر کر رکھا ہے۔ اور اس کے فیصلے کی کمزوری میں ایک حسرناں حالات کا بھی ہوتا ہے جن کا ہیرو کو کوئی علم نہیں ہوتا۔ جیسے جیسے حالات کی یہ ستم ظریفی اس کے علم میں آتی جاتی ہے اس کا روحانی کرب بڑھتا جاتا ہے اور ڈرامہ المیہ بہت اختیار کرتا جاتا ہے۔

اس پورے عمل کو ارسطو نے Perineteia یعنی اچانک تبدیلی۔ anagnoris یعنی غیر معلوم شدہ معلومات کا علم اور Penlegmenenraxis یعنی عمل کی پیچیدگی کے محرکات کا نام دیا ہے مقصد صرف یہ ہے کہ انسان فطرت

"عمل کی نقل" سے ارسطو کی کیا مراد ہے ابھی تک اس تعریف کے ان ہی دو لفظوں پر بحث کی گئی ہے۔ ارسطو کی مراد "سنجیدگی"، مکمل اور مناسب عظمت یا عظمت کے الفاظ سے کیا مراد ہے اس کی صراحت ابھی باقی ہے۔

مکمل کی تعریف ارسطو اس طرح کرتا ہے کہ مکمل وہ شئے یا عمل ہے جس کی ابتدا، وسط اور خاتمہ تینوں اجزا موجود ہوں۔ اس سے ایک طرف تو اس لفظ کی مدد سے ارسطو تاریخ عملی زندگی اور فن کے درمیان حدِ فاصل قائم کرتا ہے جس کے معنی یہ بھی ہیں کہ کسی انسان کے بارے میں صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ ہم نے عملی زندگی میں ایسا ہی دیکھا تھا جب تک اس واقعے میں خود واقعیت اور اغلبیت موجود نہ ہو۔ عملی زندگی کی حقیقتیں بھی سند نہیں ہو سکتیں۔ دوسری طرف اس لفظ سے ارسطو ایک بار پھر فن کی اس غیر معمولی قدر پر زور دیتا ہے جو اس کے نزدیک اہم ترین ہے یعنی وحدت۔ جب تک کسی فن پارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ ہو۔ وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔

وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے چونکہ ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعہ سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہٰذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدتِ عمل کی ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدتِ تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات و کردار ایک ہی نقطۂ تاثر کی طرف توجہ مبذول کر سکیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا دوسرے پلاٹ کا قائل نہیں تھا زیادہ درست نہیں۔

کے ہاتھ میں کھلونا ہوتے ہوتے بھی اپنے محدود اختیارات کی دنیا میں برسرِپیکار رہتا ہے اور اپنے محدود اختیارات کا استعمال کر کے اَن دیکھی اور اَن جانی اُلجھنوں میں پھنس جاتا ہے۔ کیونکہ اختیار کا استعمال کرتے وقت اسے تمام حالات اور اشخاص کا صحیح اور مکمل علم حاصل نہ تھا اور اس نے ناقص معلومات سے غلط اختیارات کا استعمال کر کے اپنے لیے کرب ناک انجام کا دروازہ خود ہی کھول دیا۔ یہ المیہ جس حد تک ہیرو کے اپنے اعمال و اختیار سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کا نتیجہ ہوگا اسی حد تک ڈرامہ دیکھنے والوں میں ہمدردی اور شرکت اور شمولیت کا احساس زیادہ ہوگا۔ ہیرو کا زوال اور انحطاط جس قدر فوق فطری عناصر کا مرہونِ منت ہوگا اسی قدر ناظرین کی جذباتی شمولیت کم ہوگی۔

اس باطنی وحدت کا ایک پہلو اور بھی ہے فن میں واقعات و کرداروں کی نوعیت ارسطو کے نزدیک محض انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی اور آفاقی ہے اور اس لحاظ سے فن پھر تاریخ سے مختلف اور ممتاز قرار پاتا ہے تاریخ محض بعض واقعات کی انفرادیت کو پیش کرتی ہے فن کے نزدیک واقعات و کردار کی آفاقی اور اجتماعی نوعیت اہم ہے۔ بوچر نے لکھا ہے۔

Greek tragedy combines in one harmonious representation the individual and the universal. whereas comedy tends to merge the individual in the type, tragedy manifests the type through the individual P. 38

ارسطو کے ہاں کردار کا محض انفرادی رُخ اہم نہیں ہے بلکہ وہ عام انسانوں کے کردار کے کسی ایسے پہلو سے نقاب اٹھاتا ہے جو صرف کسی ایک کردار میں نمایاں نہیں ہوتا بلکہ انسانیت کا ایک رُخ اور انسانی سماج یا شخصیت کا ایک پہلو بن کر ابھرتا ہے یہاں فرد محض فرد نہیں بلکہ پورے انسانی سماج کا ایک ایسا نمائندہ مرقع ہے جس میں اجتماع کی خصوصیات جھلک رہی ہیں۔

چوتھا باب

ہیئتی تنقید

ہیئت کی اصطلاح ادبی تنقید میں دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل وصورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ و ردیف کی موجودگی دوسری طرف ہیئت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا کے درمیان توازن وتناسب، ربط وآہنگ کو بھی ہیئت قرار دیا گیا ہے۔ آسکر وائلڈ نے غالباً اسی نقطہ نظر سے لکھا تھا۔

اِس سلسلہ میں وہ لکھتا ہے :-

Form is a myth, it is a secret of life start with the worship of Form, and there is no secret of art that will not be revealed to you.

اس اعتبار سے ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وسیع تر معنویت اختیار کرلیتا ہے اس کا وزن، بحر۔ الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل وصورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال

اور تصورسے قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کرلیتی ہے اور ہیئت کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فن کارانہ ہنرمندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقید فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جا سکتا ہے۔ کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں کر جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے۔ اس کا جواب ایک وہ تھا جو قدیم ترین فنی تنقید نے ہومر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لیے کہ نقل انسانی جبلت ہے جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریے "نقل کی نقل" سے لافانی بنا دیا۔ لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فنکار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن، تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے۔ جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو گرفت میں لے آتا ہے۔ تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کر پاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ تو ہے۔

کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کا کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جا سکتا

ہے۔ افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف اشارے تو ملتے ہیں جنہیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دیکر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدسی شکلوں کی خوش آہنگی کا قائل تھا۔ اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترتیب میں تلاش کرتا ہے پانچ خلطوں کا طبی نقطہ نظر یہیں سے ابھرا اور آب و آتش، خاک و باد کے عناصر اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوتے۔ کہا جاتا ہے کہ افلاطون ہی نے اپنی درسگاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔ یہاں تک کہا گیا کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوند بھی اقلیدسی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلایا جاسکتا ہے ایک یہ کہ فن در اصل کائنات کے مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیم پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع شکلوں اور ان کی متنوع ذہنی وجذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیم کی کوشش ہے جسے انسان کی فطری یا متوازن ہیئت یا فارم کہا جاسکتا ہے۔ تخصیص و تعمیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یا فن) میں فرق پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات کا ذکر ہوتا ہے۔ اور ممکنات اور غلبیات کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے (یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تعمیم تک پہنچتا ہے)

(۲) دوسری نہج پر یہ بحث فن پارے کی اندرونی ترتیب اور توازن تک رہنمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض اندازِ بیان کا مسئلہ بن جاتی ہے اسی لحاظ سے بعد کو ہیئتی تنقید نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر

صرف متن تک تمام تنقیدی مطالعے کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطۂ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

(۲)

ہیئت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہیئت پر ہی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ہے۔ ان میں یونان، روم، چین، بھارت اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے گو یہ دعویٰ سو فیصد درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام، استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہیئت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے۔ ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے۔ اور اپنے بناتے ہوتے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے لیکن جب اسی سماج کے اندر مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان قائم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کشمکش شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہیئت یا تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون۔ نئی جہت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں[۱] تنقید کی ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں سچے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو سچ سچ

---

[۱] ہومر کا اقتباس یہ ہے :۔
"اگر یہ کہانی تو مجھے سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عطا کیا ہے :"
اس نے ڈھال پر جوتے جانے والے کھیت کی تصویر ایسی واقعیت کے ساتھ نقش کی ہے کہ لگتا ہے کھیت کی مٹی سیاہ ہوتی جارہی ہے اور اس پر ہل چل رہا ہے گو یہ سب کام سونے کی ڈھال پر کیا گیا ہے"

بیان کرسکے یا مطابقِ اصل عکاسی یا تصویرکشی کرسکے۔ ہیئت کے بجائے وہ حقیقت پسندی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصوّر کے ذریعے اسی پہلو کو زیادہ اجاگر کیا مگر افلاطون کے یہاں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون نے تمام تر بحث سماج پر آرٹ کے اثرات سے کی ہے۔ کہیں بھی آرٹ پر سماج کے اثرات سے نہیں کی جس کی بنا پر اسے سماجیاتی تنقید کے علم برداروں میں شمار نہیں کیا جاسکتا پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چونکہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قائل ہے لہٰذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجّہ ہوتے تو انہوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

دم ساٹ اور کلینتھ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصورِ تصویری آرٹ میں اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:

> I do not mean by beauty of
> Form such beauty as that of
> animal; or picture... but
> straight lines and circles
> and the plane or solid figures,
> which are formed out of them
> by turning lathes and rulers
> and measures of angles. For
> these I affirm to be not only
> relatively beautiful, like
> other things, but they are
> eternally and absolutely
> beautiful . P.17

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقل کے باوجود بوطیقا میں سارا زور بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور

ان کی ہیئتی ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے۔ ارسطو اصناف کے ظاہری دو لسبت سے بحث کرتا ہے۔ اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدتِ ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردشِ آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضہ تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری سمجھی مگر وحدتِ تاثر کے علاوہ زمان ومکان کی جن وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ہے ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں وہ ان کا ہرگز قائل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھاتے جائیں وہ اسٹیج کی جگہ سے وسیع اور اس سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کیے جا رہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت سے زیادہ میں پیش نہ آتے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کیے جا رہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریۂ نقل پر غور کرنا ضروری ہے۔ جس کے مطابق یہ دنیا بکھرے ہوتے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے۔ بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے۔ جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے۔ کائنات ایک بامعنی عمل ہے اور اس کے اجزا آپس میں ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی ایسی بامعنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کے پرمعنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے W.J.Bates کے الفاظ میں:

> The foundation of the classical
> tradition is its confidence in
> a rationally ordered and
> harmonious universe,working

> according to fixed laws,
> principles and forms...Art.
> As an imitation of what is
> essential in nature and is,
> therefore concerned with
> persisting objective forms.
> (Criticism: The Major Texts)
> (Intro. 4)

پھر المیے کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور، مرصع زبان اور باعظمت کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کے نزدیک صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فنکاری کاریگری پر منحصر معلوم ہوتی ہے ظاہر ہے بوطیقا نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔

ارسطو کے نزدیک ایک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے فن بلاغت پر اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ ہیئت پر اور زیادہ مرکوز ہوئی یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر ہیئت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔

تنقید محض فنی کاریگری بن کر رہ گئی اور فصاحت و بلاغت کے ایسے معیار تلاش کیے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جاسکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور امن اور جنگ جیسے اہم مسائل روم کی سینٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے طے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صناعی اور کاریگری کی سطح پر طے کیے جانے لگے۔ روم میں یہ رے اتنی بڑھی کہ ہوریس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط ہی کی پیروی کو وسیلۂ نجات جانا۔ ہوریس نے تو یہ مشورہ دیا کہ:۔

"یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کے خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔"

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جا رہا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اس کا اہم حصّہ جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو حتمی شکل دینے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا ناٹیہ شاستر ڈرامے پر ہیئت ہی کے نقطۂ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی ہیئت اور تشکیل کے ایک ایک جزو کی تفصیل۔ کاریگری اور صناعی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے۔ اور ناٹیہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریے کی داغ بیل ڈالی ہے۔ اس سے مراد وہ جذبات ہیں۔ جو مصنّف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنہیں فن پارے کے مرکزی موڈ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر ماہرینِ فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے۔ لیکن عام قاری کے لیے اتنا جان لینا مفید ہوگا ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدتِ تاثر کو ضروری قرار دیا تھا۔ بھرت اس سے اور آگے جا کر اس تاثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نو رسس کا نظریہ وجود میں آتا ہے۔

شرنگار ——— (رومانی)	ویر ——— (رزمیہ)
ہاسیہ ——— (مزاحیہ)	بھیانک ——— (خوفناک)
کرون ——— (دردمندانہ)	بھی بھتس ——— (نفرت انگیز)
رودر ——— (دہشت خیز)	ادبھت ——— (حیرت خیز)
شانت ——— (سکون بخش)	

سنسکرت شعریات کے دورِ اول ہی میں دنڈی اور بھامہا نے ہیئت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور پیش کیا۔ اور اسکے ضابطے اور اجزا تے ترکیبی مرتب کیے۔ مہاکاویہ اعلیٰ ترین صنفِ شاعری قرار دی گئی اور اس کے لیے مناقب، خواہش یا سنجات کے موضوعات مخصوص کیے گئے۔ ہیرو کے لیے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری۔ شہر، سمندر، پہاڑ، موسم طلوعِ آفتاب اور طلوعِ ماہتاب کے مناظر، تالاب، یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ چھاڑ، شراب نوشی اور اظہارِ محبت کے مناظر۔ ضیافتیں۔ ہجر و فراق اور شادی، جنگ وجدل یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزا تے ترکیبی میں شامل ہوئی۔ نثری شاعری کو دنڈی نے اکھیا سے کا اور کتھا کی قسموں میں بانٹ دیا ہے اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بھی ویدربھ اور گوڑھ کی تقسیم روا رکھی گئی اور اول الذکر کے لیے اتھاویکتی اور پرشاد (ندرتِ ادا اور فصاحت) شلیش (ایہام تجنیس)، مادھریہ (شیرینی)، سکمارتا (شائستگی)، سمتا (خوش آہنگی)، اوجس (زورِ کلام)، ادار (ارتفاع)، کانتی (حسنِ ادا)، اور سمادھی (شعریت) ضروری قرار دی گئیں جب کہ گوڑھ میں صوتی آہنگ، تجنیس اصوات والفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ امتزاج مبالغہ اور صرف ونحو۔ صنائع وبدائع کا فنکارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ وامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو ویدربھ گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کردیا۔

ویدربھ کے لیے ہمہ گیر شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور
گودھیہ کے لیے زورِ کلام اور حسنِ ادا، اور
پانچال کے لیے شیرینی اور شائستگی لازمی ہوئی

ممٹ نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز اور آہنگ کے ذریعے پیدا کرنے پر زور دیا۔ اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ وامن نے شیرینی۔ زور بیان اور صفا کو معیار قرار دیا تھا ممٹ نے شیرینی کو انفی آوازوں یا چھوٹے مصمتوں پر منحصر بتایا اور زور کلام کو رگڑ دار آوازوں یا س ش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہو۔ یہی نہیں ممٹ نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے ۱۴۰۰ معایب کی فہرست بنا ڈالی۔

آنند وردھن نے ممٹ کے نظریہ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا۔ آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے۔ لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آ چکی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات پر موقوف ہے یا توفیق خداوندی پر منحصر ہے۔[1]

---

[1] اس سلسلے میں Sanskrit Literature کے مصنف Berriedale Keith کا بیان اور رس کے سلسلے میں اور تنقید کے بارے میں صاحب حدیقۂ ارم کا بیان ایک ساتھ پڑھنا دلچسپ ہوگا۔ کیتھ سنسکرت شعریات کے سلسلے میں لکھتا ہے:-

The pleasure is comparable to the appreciation of unity with the absolute attained in meditation by the adept, it is something which comes to the man of taste (Sahardaya) and if a man has no taste - as a result of misdeeds in a former birth - he cannot experience the feeling.
P.128

حاشیہ اگلے صفحہ پر

ریوکا نے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح النکار یا صنعت گری کو اہمیت دی اور جگن ناتھ نے اس معیار کی سختی سے پابندی کی۔ ان کے نزدیک شاعری کا زیور صنعت گری ہے کہ یہی شاعری کو دوسرے وسائل اظہار سے ممتاز کرتا ہے ہیم چندر نے اس لے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کے بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاریگروں کے ہاتھ پڑ گیا۔ اور شاعری کی پہچان اپمار تشبیہہ روپکا (استعارہ) دیپکا (تمثال) اور یمک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جائزہ سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ہیئت پر صرف کیا گیا ہے [2] اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جن کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

---

[1] صاحب حدیقۂ ارم کا بیان ہے :۔
"دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کا دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور خارج نہیں ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہٗ کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے۔ پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبتِ الٰہی پر موقوف ہے۔"

[2] ملاحظہ ہو :۔

Shipley Dictionary of World Literature.

Indian Literary Theory P.225

A.B.Keith: Classical Sanskrit Literature, Heritage of India series 1923 Pages.121-135

چین ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جاسکتا ہے۔ چینی تنقید[1] کے ابتدائی دور میں چنگ ینگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی، چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کرکے ان کے سانچے اور ضابطے بنادیے گئے۔ شہہ' فو' زو اور چو۔ اس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات نے ان نظموں میں جگہ پائی۔ یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ہیئت کی ہے جسے کنفوشیس کے فلسفے نے چنگ ینگ کی فکری بنیاد عطا کردی۔ ایذرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے محل تعمیر کیے۔ چنگ ینگ[2] کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کی تلقین ہے۔ جس کا عکس چینی نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اسی تبدیلی و استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن کے لیے ہیئت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اس ضمن میں کیا جاسکتا ہے جو ۳۲ ٹکڑوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے۔ یہی ہیئت پرستی نو کے ڈرامے میں موجود ہے۔

---

[1] چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ معاصر حصہ ۱۳ پٹنہ میں جغرافیۂ وجود (چین) کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ مزید ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

[2] چنگ ینگ کا لغوی ترجمہ L.A.Lyall and King Chien King نے The Centre Common کیا ہے اس پر مزید بحث کے لیے آئی اے رچرڈز کی کتاب Foundations of Aesthetics اور مقالہ Loctrine in Poetry بشمولہ Criticism: The Major Texts(Bates) میں ملاحظہ ہو

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی۔عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے اور ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کو مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹی نہیں ہے لیکن توازن اور ہیئت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہیئت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے حدیقۂ ارم کا اقتباس دیا جا چکا ہے جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعر کی ہیئت کو قیاس کیا گیا ہے۔

" دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہٗ رجن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں۔) کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے۔عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے۔پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبت الٰہی پر موقوف ہے" لہ

لہ صفحہ ۱۱۲

عربی میں شاعری کی جو تعریف کی گئی ہے ان میں بھی ہیئت کو اولیت حاصل رہی۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کے قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے :-

"کلامے است موزوں ومقفیٰ کہ بقصد متکلم از وصد ورباید"

یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے ارادے سے ظہور میں آتا ہے۔ یہاں قصد پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول وضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے۔ اور اسی لیے علم بیان۔ علم بدیع اور علم عروض کا ارتقا ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحروں کے جو سانچے وضع کیے ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری۔ ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی، ان کے مصرعوں کا دروبست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی ترتیب پر ہی زیادہ زور دیا جاتا تھا اور انہی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں الفاظ کے دروبست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زیادہ زور دیا جاتا رہا ہے عربی تنقید کا یہی مزاج رہا جس کا ثبوت المعجم۔ المطول۔ اساس الاقتباس۔ اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فنی شہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا۔ اور اسی کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہیئت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا

فارسی شاعروں اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لیے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی۔ اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعین بھی کر دیا۔ آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

(۳)

ہیئت پرستی کے میدان میں دورِ قدیم کے بعد دو اہم موڑ آتے۔ ایک فن برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا "نئی تنقید" کی تحریک کے زیر اثر، ان دونوں تحریکوں میں ہیئت کا تصور اور ہیئت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے

---

[۱] مثلاً حدیقۂ ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہیئت ہی سے متعلق ہیں:

قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ چند ایسے اشعار ہیں جن کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں (قصیدے میں عموماً مدح و ہجو شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں حسن مطلع۔ حسن تخلص۔ اعتدال و مدح و ہجا۔ حسن طلب حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی سب ہیئت سے متعلق ہیں۔

غزل کے سلسلہ میں مطلع کے ہر دو مصرع اور باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیے کے التزام کو لازم قرار دیا گیا ہے پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلہ کلام مربوط نہ ہو۔

"مثنوی چند ایسے ابیات ہیں جن سب میں تصریع لازم ہے اور تصریع یہ ہے کہ بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں"

"رباعی دو بیتی ترانہ کو کہتے ہیں مصرع اول و ثانی و رابع متحد القافیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے رباعی کے ۲۴ وزن ہیں اور بحر ہزج اخرب اخرم کے ساتھ مختص ہے"

صفہ ۱۲۹ تا ۱۳۴

آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں فارم یا ہیئت کے ایک پر اسرار اور نیم متصوفانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا شروع شروع میں ہیئت کو صناعی اور کاریگری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا موزونیت اور آہنگ کو بھی اس خارجی معیاروں میں شامل کر لیا گیا اور شاعری کے مفہوم یا یا فکری تانے بانے کے بجائے انہی نکات کو اہمیت دی جانے لگی.

ولیم کے وم سات اور کلینتھ بروکس نے اس دور پر سے بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ :-

الف : فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں، اور ان میں ہماری دلچسپی کسی فائدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے. مثلاً ایک میز خواہ بھدی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش ونگار بنا دیتے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا. گویا فن ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماورا قرار دیا گیا

ب ؛ اگر اس اصول کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر حُسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا. اور اسے پیکریت یا ہیئت کا نام دیدیا گیا. کلائیو بیل نے اپنی کتاب "آرٹ" میں اسی ہیئت کے بارے میں لکھا کہ

> What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta; Sophia and the windows at chartres Mexican sculpture, a persian bowl,Chinese

carpets,Gioeto's frescoes at padua, and the masterpieces of lossiu, Piero della Francesca and Cezaune? Only one answer seems possiole - significant form. In each lines and colours combines in a particular way,certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions P.8

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان رگو یہاں ادب یا شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے۔ظاہری شکل اور ہیئت میں مختلف اجزا کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے۔اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے بلکہ فن پارے کی اندرونی ترتیب سے مربوط ہے۔

ج : فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فنکاروں نے توڑ دیا۔ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں جب کہ فن فطرت کو یہ خصوصیات فراہم کرتا ہے اور اس کے بکھرے ہوئے جلوؤں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

د : ایک زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصاویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ لکیر رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویریں بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا۔انہی دنوں برطانوی مصور وہسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام Arrangement in Grey and Black رکھا تھا۔موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔شاعری کو بھی موسیقی اور مصوری کی طرح ہر قسم کے خارجی تعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس قسم کی ہیئت کو کلائیو بیل نے آرٹ کی پہچان

قرار دیا ہے اسے صرف ہیئت سے متعلق اور فکر و معنی سے غیر متعلق قرار دیا گیا۔

ہ : جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری، یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دار و مدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق یہ "رچا ہوا" مذاق سلیم صرف چند گنے چنے فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا۔ گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت 'خالص' فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری طرف ہیئت کے اس مجرد اور خالص تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور با فوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو عوام سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو۔ گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص "اشرافیہ" کے لیے ممکن ہوا جو اپنے حواس اور احساسات کی اس لذت یابی کیلئے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

س : تجربے Experience کو فی نفسہ اہمیت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا گیا۔ والٹر پیٹر سے لیکر اڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور اہتزاز محسوس کرنے میں شامل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا :

Not the fruit of experience, but the experience itself, is the end.

وائلڈ نے لکھا :

" Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and the emotion for the sake of action is the aim of life ".

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی قوانین کی عکاسی مراد تھی بلکہ شاعری کو اور یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن کی تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا۔ خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے۔ موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزا سے ترکیبی کی باہمی ربط و ترتیب ہی سے عبارت سمجھا گیا اور انہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ رجحان بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ "نئی تنقید" کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور ہیئتی تحلیل پر زور دیتی تھی اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد الیف آر لیوس نے متن شعر پر ہی سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرآت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا۔ لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نکات پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر ۱۹۲۰ء کے اردگرد ابھرنے والے نئی تنقید کے دبستاں اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

لے بحوالہ Literary Criticism: A Short history صفحہ ۴۸۶

لے ایضاً

۱۹۲۰ء کا زمانہ سرمایہ داری نظام کے لیے بڑا سخت گذرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکہ کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کی خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے۔ اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے۔ غلامی کو قائم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ڈی نے سی کو امریکا کے جنوبی حصوں کا اتھنز کہتے تھے جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم وفضل ہی نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام بھی جوں کا توں قائم تھا۔ ڈی نے سی، کے ایک چھوٹے سے شہر وانڈربلٹ میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش Hirsch نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متمول شخص تھا اس کے اور اس کے بہنوئی کے ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک مجمع لگا رہتا تھا۔ جنہوں نے بعد میں ہیئت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سریت اور تصوف سے اسے گہری دلچسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقدار کی کشمکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کے تلاش میں تھا۔ جمع ہونے والوں میں رین سم۔ بلیک۔ ڈونالڈسن جیسے لوگ تھے ایلن ٹیٹ نے Fugitive میں جو خط وکتابت شائع کی اس میں بھی ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر ۱۹۲۹ء میں امریکا کا زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہو گئی تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہو گئی۔ اس معاشی بدحالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجوڑ کر رکھ دیا ایک سال میں خودکشی کی وارداتوں

میں ۴۸ فیصد کا اضافہ ہوگیا۔ یہی زمانہ تھا جب اخبارات رسائل اور چھاپے خانوں پر بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہوگئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لیے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے۔ ادب مالِ تجارت بن کر رہ گیا تھا اور تاجر شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے۔ اس صورتِ حال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذات سے وفاداری خلوص، اور آزادیٔ اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہو جاتے یا کم سے کم اپنے قارئین کو اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرائع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں کے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کر دے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے اور اس طرح اس کا تخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہو کر رہ جاتے۔ اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی ہے کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی علامتیں استعمال کرنے لگے اور سماج سے رشتہ قائم کرنے والے عمومیت کو رد کرکے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے۔ اسی نقطۂ نظر کا تنقیدی اظہار ہیئت پرستی کی شکل میں ہوا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد ہی "نئی تنقید" کی اہم تصانیف کا ریلا سا آ گیا۔ رین سم کی God without Thunder پھر ۱۹۳۵ء میں بلیک مور کی Double Agent ۱۹۳۷ء میں بروکس کی Understanding Poetry

وسائلِ اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفسِ مضمون سے فرار اختیار کر کے ہیئت میں پناہ لی جاتے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے سماجیاتی رشتوں کی نفی کر سکتی ہے اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی نقطۂ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہے۔

سب سے پہلا مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہوتا تھا۔ عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں گویا ہر لفظ کسی نہ کسی شے یا خیال کا تصوراتی بدل ہے۔ کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے۔ گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلۂ اظہار ہے۔ جسے Sign vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر یا Denotam ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکانکی رشتہ ہیئت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کے خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خودمختاری کا مخالف ہے۔ ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا۔ ادب کی زبان اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے عام زبان میں ہر لفظ کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے یا اس کا علامتی بدل ہے۔ جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ہر لفظ کا معروضی بدل Objective Correlative موجود ہوتا ہے۔ جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں۔ دوسرے تحریر یا تصویر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہارِ حقیقت کے لیے استعمال ہوتے ہیں جب کہ ادب میں ان کی حیثیت مختلف ہوتی ہے ادب میں لفظ کا نہ تو قطعی معروضی بدل موجود ہوتا ہے اور نہ کوئی حتمی متعین مفہوم بلکہ اس کا رشتہ اطلاعات کے بجائے کیفیات سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے۔ ایک ادب کی خودمختاری کا اعلان یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال، ان کے باہمی رشتے اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد

بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے ہے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیا یا معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

ان کا ایک مطلب یہ بھی تھا اس نقطہ نظر سے دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلۂ اظہار یا وسیلۂ علم کا کام کرتی ہے جب کہ ادب میں زبان وسیلۂ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہٖ علم ہوتی ہے ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ بنتا ہے۔ ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا کسی نفس مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنا آپ ہی مقصد ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفس مضمون اگر اس مخصوص پیرایہ میں ادا نہ کیا جاتے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے اور ادب نہیں کہا جا سکتا مثلاً کسی شعر کے مفہوم کو اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جاتے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد بھی وہ اپنی شعریت کھو دیتا ہے۔ کیونکہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔

اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے اپنے مقالے Literature as Knowledge میں پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیومالائی یا خرافاتی [mythical] ہوتا ہے۔ جب کہ شاعر کا دیا ہوا علم حقیقی ہوتا ہے کیونکہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہیئت پرست تنقید نے اظہار کے نظریے ہی کو سرے سے رد کر دیا Express کا لفظ ہی کسی باطنی مفہوم جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے جب کہ ہیئت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم رجذبے کیفیت یا خیال کا اظہار نہیں کرتی۔ بلکہ جذبہ

کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبہ یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے۔ بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہوجاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیاوی عناصر شامل ہوجاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے۔ گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ ایک ارتفاعی سطح اختیار کرلیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتی ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لیے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی جس طرح سطرنج کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کی ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہوں سے متعین ہونے لگتی ہے۔ اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور الفاظ (مفہوم اور نفس مضمون سے ماورا ہو کر) اپنی متعین ہیئتی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری (اور ادب) کے پورے کھیل میں اوّلیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں، ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتا ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری اہمیت اختیار کرلیتا ہے جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ "عورت

کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کرلی"۔ اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکلیں اختیار کرتا ہے اور لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ ینگ کے نظریۂ توازن کے پیرایے میں دیکھا جاتے تو نقشہ یہ ہوگا:

باطنی تناؤ Intexion	Chung	Harmony مطابقت، ہم آہنگی
خارجی تناؤ Extenxion	Yung	Stability استقامت

اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان پیدا کردہ تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ہے جو ارسطو کے نظریۂ کتھارسس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہیئت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں نئی جمالیاتی بوطیقا ترتیب دینے کی کوشش کی یہ بوطیقا الفاظ اور ہیئت کے نئے تصورات پر مبنی تھی جس میں علم کی تعریف عقل اور حواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہیئت کے پیرایے میں محدود کرنے کی کوشش کی جارہی تھی۔ اس صورت میں ادبی نقاد کا صرف ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا تھا۔ اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرانے کا فریضہ۔ صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے۔ نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کر کے اس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ

اصول وضوابط کے مطابق ادبی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے نہ کیفیات کی باز آفرینی کا' بلکہ ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کش مکش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جاسکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے۔ اور داخلی و خارجی کش مکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے اس لحاظ سے ہیئت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات کے ذریعے سمیٹا جاسکتا ہے۔

الف : ادب خود علم ہے وسیلہ علم نہیں ہے نہ وسیلہ نشاط ہے۔

ب : جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قائم ہے۔

ج : ادب خود مختار ہے اور دوسرے علوم وفنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتیٰ کہ لفظ و معنیٰ کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے

(۵)

ہیئت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں۔ ایک طرف برطانوی ہیئت پرست ہیں جنہوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی یکسر انکار نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطہ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے ہرچند کہ ایف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ لیکن وہ ادب کے تہذیبی رشتہ کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے جو اس کے مقالے English Literature in the Universities مطبوعہ ٹائم لٹریری سپلیمنٹ سے بھی ظاہر ہے جبکہ امریکی

ہیئت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اس طرح روسی ہیئت پرستوں کا نقطۂ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہیئت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیک سن۔ ہیرلڈ بلوم۔ اور جیفری ہارٹ مین، جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں۔ لیکن ان سب میں متوازن نقطۂ نظر امریکی نقاد لیونال ٹرلنگ کا ہے۔ جو اپنے مقالے Beyond Culture میں اپنی تنقید میں سبھی نقاطِ نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال میں ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اسی وقت ادبی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے جب وہ متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاط نظر مثلاً نفسیاتی، سماجی اور تقابلی تنقید سے بھی فیض اٹھاتے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہیئت پرستانہ تنقید پر کروچے ایلیٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگرد رشید ایمپسن کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے ہیں گو ان میں کسی کو بھی شاید محض ہیئت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا؛ لہٰذا ضروری ہوگا کہ مختصراً ان تینوں مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

کروچے نے اظہار کو نئے معنی دیتے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی موڑ پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو چن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے جب محسوسات کے یہ اجزا ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے۔ اظہار کے اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی معنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو صرف اتنا ہی ہے جتنا کہ قبر کے کتبے کا

قبر کے اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہوسکتا ہے۔
کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی آہنگ سے عبارت ہے۔ اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق[1] ہے۔ ارسطو اور نو افلاطونیوں کے نظریہ نقل سے آگے بڑھ کر وہ خارجی حقائق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کر لیتا ہے۔ اور اس طرح[2]

Having "thus denied the reality of nature in Art," he was led by degrees to deny it everywhere and to discover everywhere its true character, not as reality but as the product of abstracting thought".

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں (۱) وجدان - اظہار (۲) تصور پذیری (۳) ارادۂ عام (۴) عقلی اور عالمی تصور کے مطابق ارادۂ عمل کروچے ان تمام مراحل کو علی الترتیب جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدانی۔ اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے لہٰذا کروچے کے

"Spirit" in the Crocean philosophy is the absolute reality. "Spirit" generates the contents of experience. G.A. Smith. Encyclopaedia Brittanica 14th ed. Vol 6 732 Croce.

Wimsatt Jr and Cleanth Brooks Literary Criticism A Short History

نزدیک [1]

لیکن یہاں جس ہئیت .form کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلہ اظہار نہیں ہے بلکہ باطنی قادم ہے۔ کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلہ میں ہر وجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور وسیلے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک

The aesthetic fact is form, and nothing but

اس لحاظ سے کروچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کیجا سکتی ہے نہ ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیئے۔ اس کے نزدیک اچھے اور بُرے آرٹ میں کوئی فرق قدر کی سطح پر نہیں کیا جا سکتا۔ اور اس طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

'Not only is the art of savages not inferior, as art, to that of civilized people, if it be correlative to the impressions of the savage, but every individual indeed every moment of the spiritual life of the individual, has its own artisticworld; none of these worlds can be compared with any other in respect of artistic value'.

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بے کار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قیود و آداب سے بے نیاز ہو جاتا ہے اس کے ثبوت کے طور پر کروچے

لے ایضاً صفحہ ۵۰۲ بحوالہ Aesthetic shape

(۲) ایضاً صہ۱۱

(۳) ایضاً صہ۵۰ بحوالہ Aesthetic Shape xvii P131

بار بار ادبی تنقید کے وضع کیے ہوتے اصول وضوابط سے فن کاروں کی عہد بعہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے۔

یہاں کروچے کے تصورِ زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے کروچے کے نزدیک عام طور پر استعمال نہ ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلۂ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام مواد بنتے ہیں اور نئے وجدانی - اظہار کے لیے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ اس کی مثال وہ اِس طرح دیتا ہے کہ جیسے کوئی مجسمہ ساز کانسے کا مجسمہ بنانے کے لیے پہلے کانسے کو بھٹی میں ڈال کر پتا تا ہے تاکہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جاسکے۔ اور اس کام کے لیے وہ پُرانے از کار رفتہ مگر خوب صورت کانسے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانسہ بنالیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفاہیم کے ساتھ وجدانی - اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لیے بھٹی میں ڈال دیے جاتے ہیں۔ اسلئے ادب میں الفاظ کا عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انہیں نیا وجود اور نیا جنم ملتا ہے۔ اور وہ ایک نئے وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اِس موضوع پر نفسیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے۔ ان باہم متصادم جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرتے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے۔ اور اسی صورت میں شخصیت کرب محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے۔ متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کرکے انہیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اسی لمحے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے "قدر" کا جنم ہوتا

ہے اور اسے رچرڈز نے Synaesthesi کا نام دیا ہے۔ اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بٹتی۔ نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب detachment پیدا ہوتا ہے۔ گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جا سکتا ہے) ذاتی وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کتھارسس یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ ایک اندرونی Intensive اور دوسری بیرونی Extensive

اندرونی تحلیل کا عمل فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فن کار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار، اور خیالات کے درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہیں کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جبلتوں کے باہمی مطابقت رکھنے والے اجزا مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔

لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لیے اور قاری پر وہی کیفیت یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے کے لیے فن کار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اور وہ مختلف اجزا اور تصورات کے باہمی تضاد تخالف یا تناؤ کو دور کر کے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت کو پہنچا دے۔

رین سم نے اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور

بیرونی کیفیت ریعنی اظہار کے عمل کو، Structure یا سانچے سے
تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بتایا ہے
رین سم کو رچرڈز کے نظریۂ مرکب جمالیات رسن اسٹھےکسس) پر یہ بھی اعتراض
ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں پر تضاد اور تناؤ تحلیل
ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاس ہے۔ تناؤ کی کسی ایک
فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں
ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

(۶)

ٹی ایس ایلیٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہیئت پرستانہ
تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے

الف: شاعری کے غیر شخصی ہونے کا تصور۔ ایلیٹ نے اس
خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ شخصیت
سے گریز کا ذریعہ ہے عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی
بلکہ اس کے کلام کے ذریعے اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے شاعر اپنی تخیلی
زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہیئت کی شکل میں
کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور
منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں

Selected Essays P 11

The Sacred Wood P x

اورشاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اسی ہیئت کے ضوابط کے تحت ہوتا ہے اس ضمن میں ایلیٹ کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں :-

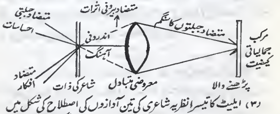
> ... the poet has, not a 'personality' to express; but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ward. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in poetry, and those which become important in poetry in the man may play quite a negligible part in the man, the personality.

دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور ضابطوں کے بارے میں ہے :-

> We can only say that a poem, in some sense, has its own life; that its parts form quite different from a body of neatly-ordered biographical data: that the feeling, or emotion, or vision, resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the poet.

نظم کی مقررہ ہیئت اور "آزاد زندگی" اور متعین ضابطوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور روایت کے اسی شدید احساس کی بنا پر ایلیٹ نے اپنے کو کلاسیکیت پسند قرار دیا تھا۔ روایت کی اسی تخلیقی تلاش میں ایلیٹ معروضی متبادل Objective Correeative کی اصطلاح تک پہنچتا ہے جو ایلیٹ کے نظامِ فکر سے

مخصوص ہوگئی ہے فرانسیسی علامت پسند فنکاروں کی طرح ایلیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہِ راست اظہار نہیں کر سکتی اور بقول میلارمے شاعری آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعر کو لازمی طور پر اپنے اندرونی جذبات کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرنا ہوتا ہے جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے۔ اور جس کے ذریعے شاعر اپنی باطنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں۔ یہ گویا رچرڈز کا Extension ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچرڈز اندرونی قدر اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال۔ احساس اور فکر دونوں کے درمیان مکمل سنگم کا قائل ہے کہ اسی سنگم سے فن پیدا ہوتا ہے اس تصوّر کے ماتحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی۔



(۳) ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں مقبول ہوا۔ شاعری کی پہلی آواز خود کلامی ہے جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے دوسری آواز متکلمانہ ہے جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خود کلامی ہے نہ خطابت البتہ زندگی کے

جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہوتا ہے جیسے ایلیٹ نے نظم کی اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے گویا ایلن ٹیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نافذ نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انہیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چھپے ہوتے طرزوں pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے ۔[۱]

یہاں بھی گویا ہیئت کے اندر موجود طرزیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اور شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہیئت کی تلاش اور اس ہیئت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے ظاہر ہے ان خیالات نے ہیئت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبۂ خیال کی تنقیدوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کو خاص اہمیت حاصل ہے بعد کو رین سم ۔ ایلن ٹیٹ ۔ ازرا پاؤنڈ اور یور ونٹرس کے تنقیدی افکار نے بھی تنقیدی افکار کو نئے رُخ دیئے لیکن بنیادی طور پر ہیئت پرست تنقید آج بھی اسی نظریاتی موقف پر قائم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے اسے عطا کیا ہے ۔

○

ہیئتی تنقید کے مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرزِ تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے محل نہ ہوگا ۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہیئتی تنقید نے دورِ قدیم میں ادب کی مختلف اصناف میں تقسیم میں مدد دی

---

[۱] Short History P 6/7

اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کیے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی دورِ جدید کی اس طرزِ تنقید نے ادب کی خود مختاری کا اعلان اس وقت کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جارہا تھا اور اس سے "نا ادبی" تقاضے کیے جارہے تھے اس نے ایسے وقت میں متن کی طرف متوجہ کیا۔ جب نقاد شہ پارے کو پس پشت ڈال کر فن کار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جارہے تھے اس نے ادب کے رشتے سریت۔ تصوف۔ اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیے۔ جب کہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اکتا دینے والی عمومی قلم فرسائیوں کے انبار میں دبا جارہا تھا۔

لیکن اِن تمام کارناموں کے باوجود کیا ہیئتی تنقید، ادبی تنقید کے فرائض کو پوری طرح ادا کرتی ہے؟ بظاہر ہے کہ یہ فرائض عملی اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر رچرڈز کی عملی تنقید ہو یا نئی تنقید کا دبستان دونوں نے متن کی اولیت اور نظم کی الفاظ کی طرف اور صرف انہی کی طرف توجہ صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لیے اسی کو۔ بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیئے لیکن بدقسمتی ہے کہ صرف اتنا کافی نہیں ہے۔ تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا۔

اول تو ہر نظم نگار الفاظ لازمی طور پر استعمال کرتا ہے اور الفاظ چونکہ اس سے پہلے کے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آتے ہیں اس لیے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی تہیں چڑھی ہوتی ہیں۔ ہر اہم شاعر انہی الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انہیں نئے سیاق وسباق سے آشنا

کرتا ہے۔ کبھی انہیں نئی علامتوں کی شکل میں برتتا ہے کبھی انہیں نئے معنی بخش دیتا ہے اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا۔ مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو اس دور میں روایتی انداز میں وہ لفظ کس مفہوم میں استعمال ہوتا تھا اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لیے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اس وقت یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام گوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطۂ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس مفہوم کو یا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا۔ مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں عشق کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لیے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں برتا ہے۔ اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لیے اقبال کے افکار سے بھی شناسائی ضروری ہوگی۔ گویا ہیئتی تنقید کا پورا احصار تہس نہس ہو جاتے گا تب کہیں جا کر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی۔

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہیئتی تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ اندازِ نظر جلد ہی محض صناعی، کاریگری اور زبان دانی میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر و فن سے توجہ ہٹ کر محض عروضی اغلاط، یا

لغت کے مسائل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عروضی اور لسانی مطالعے کی بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے میں لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشاندہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب کی زبان دانی کے قواعد کے مطابق چھان پھٹک کرتے رہیں تو صرف یہ مشق کبھی ہمیں نظم کے صحیح ادراک اور اس کی سبک شناسی میں مدد پہنچا سکے گی۔ اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانی سطح پر اسلوبیات کے مطالعے کی شکل میں سامنے آیا ہے بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی نرمی یا کرختگی کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیات یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجائش بھی ہے۔ اور ضرورت بھی مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے خام مواد ہی کی ہوگی جس کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر متعلقات سے قائم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیس کے مراثی میں آوازوں کے مخصوص در و بست کو پہچاننے کے لیے انیس کے ان مرثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی۔ جو آوازوں ہی کی نہیں تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعے وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں بمکمل مطالعہ نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہیئتی تنقید کی بنیاد ادب کی خود مختاری کے مفروضے پر ہے

یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روزمرہ بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعاتی کے بجائے کیفیاتی ہوجاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے عام حیات سے حسِ جمال ایک الگ حس ہے۔ جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لاتعلق ہے۔ یا کم سے کم ان سے آزاد ہے۔ اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الابدان نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسے نہیں ہیں جو محض جمالیاتی احساس کے لیے مخصوص ہوں یعنی انسانوں کا اعصابی نظام سبھی قسم کے احساسات کے لیے تقریباً مشترک ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے لیے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لیے مخصوص ہے صحیح نہیں ہوسکتا۔ کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں اس لحاظ سے جمالیاتی احساس اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظامِ عصبی کے باقی احساسات و افکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم وفنون یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر مکمل طور پر آزاد اور خود مختار قرار دینا صحیح نہ ہوگا۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول فلسفے پر

من وعن نافذ نہیں کیے جا سکتے۔ اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جا سکتا اسی طرح فن کو فلسفے، اخلاق یا سیاست کا جزو نہیں قرار دیا جا سکتا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان تمام علوم و فنون میں صرف فرق ہے تو انداز نظر کا اور کسی خاص رُخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطہ نظر سے تخلیق ہی نہیں کیے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لاتعداد ادبی شہ کار ہیں جو فنی مقاصد کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے تصنیف کیے گئے تھے مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہو گئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فراوانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔

یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے اگر عام انسانوں کے پاس احساس کرنے کے لیے جمالیاتی نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے۔ تو یقیناً ان کے لیے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا۔ جب تک وہ اس دوسرے نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کرلیں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قائم نہیں ہو سکتا۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کی استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر و ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا۔ محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہو سکے گا۔ البتہ شاعری کی زبان کی جس ارتفاعی کیفیت کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے اس کا

سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کی متصوفانہ یا پراسرار ماوراتیت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ موثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربات اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔

پھر ہیئتی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور برے فن پارے کی تنقیدی پہچان یا تو محض ہیئت کی عروضی اور زبان دانی والی بنیادوں پر قائم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قائم ہی نہیں کی جاسکتی۔ ہر شاعر یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نجی نظام یا مفہوم قائم کر رکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انہیں اس نجی نظام یا مفہوم کو حاصل کرنے کے لیے مشقت برداشت کرنی چاہیئے۔ پھر کیا ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے۔ اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے۔ کہ ایک گھٹیا درجے کے شاعر کی نظم کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے جو معانی ہم نے مان لیے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہوسکتے ہیں۔ غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہیئتی مفروضات کی زد میں آسکتا ہے۔

⊙

آخر میں ہیئتی تنقید کے اردو سرمایہ پر بھی ایک طائرانہ نظر ضروری ہے عربی اور فارسی سے جن تنقیدی تصورات کا ذخیرہ اردو تنقید کو ملا اس میں ہیئت پر زیادہ زور دیا گیا تھا۔ اس کی نظریاتی بنیاد کی طرف اشارہ کیا جاچکا ہے عبدالمجید خان ارشد مصنف حدیقۃ ارم کے الفاظ میں:-

" دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح

کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں۔ اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لۂ جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں، کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے۔ عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبتِ الٰہی پر موقوف ہے۔"[۱۲]

یعنی ہر انسان کی ذات میں جس طرح مختلف اعضا مختلف اعصاب مختلف جذبات و احساسات کے درمیان جس قسم کا ربط اور توازن لازمی ہوتا ہے اس طرح کا ربط و توازن خارجی دنیا کے مختلف اجزا میں بھی پایا جاتا ہے اور اس ربط و توازن کو جاننے پہچاننے کے لیے اس عرفان کی ضرورت ہے جو توفیق الٰہی سے حاصل ہوتا ہے ہر ایک شخص کو نہیں ملتا۔ ربط و توازن کا یہ وہی نظریہ ہے جس کے نشانات ہم مختلف ہیئت پرست مفکرین کے ہاں دیکھتے آتے ہیں۔ واضح طور پر اس نظریے پر ارسطو اور نو افلاطونی فکر کے اثرات موجود ہیں۔ جس طرح یونان کے فلسفہ و حکمت کو عربوں نے نو افلاطونیوں کی نظر سے دیکھا اسی طرح فلسفۂ جمال میں بھی انہی کا موقف اختیار کیا۔ مختصراً یہ ہوا کہ انہوں نے خدا کو جمالِ مطلق جانا اور خدا کے جمالِ مطلق کے مختلف ذرّوں سے کائنات کے مختلف حصے نباتات، جمادات اور انسان وغیرہ پیدا ہوتے۔ اس لیے جب انسان کے اندر چھپا ہوا جلوۂ یزدانی کا کوئی حصہ کوئی دوسرا جمالیاتی نظارہ دیکھ کر انبساط اور کشش محسوس کرتا ہے تو گویا ان دونوں میں باعثِ کشش وہی جمالِ مطلق کے مشترک ذرے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے

کی طرف کھینچتے ہیں اور کشش کی یہی کیفیت جمالیاتی احساس و انبساط کا سبب بنتی ہے۔

یہی نہیں مشرقی تنقید نے ربط و توازن کے اس نظریے کو لفظ و معنی کے باہمی رشتوں تک بھی پھیلا دیا ہے "حدیقۃ" ارم کے مصنف کے الفاظ میں :۔

" ابتداءِ فطرت میں کلماتِ موضوعہ کا اظہار اصوات بسیط کے طور پر ہوا ہے۔ اور ان بسیط اصوات کو اعیان خارجیہ کے مادوں کے ساتھ ایک خاص مناسبت تھی پس ہر لفظ اپنے مناسب معنی کے واسطے وضع ہوا ہے مثلاً گسستن کا لفظ جو ایک ایسی چیز کے انفصال و انقطاع پر دلالت کرتا ہے جو تاگے یا رسی وغیرہ کی قسم کا ہو۔ اور شکستن کا لفظ سخت چیز کے انفصال کو ظاہر کرتا ہے جیسے لکڑی یا پتھر وغیرہ کا ٹوٹنا ان دونوں میں کلی تباین ہے اور ایک کا استعمال دوسری جگہ غلط ہے "

گویا بلاغت لفظ کے صحیح استعمال ۔صوتی ۔معنوی وغیرہ ۔اور ان الفاظ کی صحیح ترتیب کا فن ہے اور اس لحاظ سے علم ادب مندرجہ ذیل بارہ علوم پر تقسیم کیا گیا جن کی مدد سے ادب کے عیب و ہنر کی پہچان کی جاسکتی ہے۔

۱۔لغت ۲۔صرف ۳۔نحو ۴۔اشتقاق ۵۔معانی ۶۔بیان ۷۔عروض ۸۔قافیہ ۹۔علم رسم الخط ۱۰۔علم قرض الشعر ۱۱۔علم انشا نثر ۱۲۔علم محاضرات یعنی علم تاریخ وغیرہ۔

عروضی نظامی سمرقندی نے چہار مقالہ میں علم شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں الفاظ کے ساتھ مقدمات کی صحیح ترتیب کو بھی اہمیت دی ہے اور اس میں منطق کے عنصر کو بھی بالواسطہ طور پر شامل کر دیا ہے۔

"شاعری صناعتے ست کہ شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ بداں وجہ کہ معنی خورد را بزرگ گرداند او معنی بزرگ را خورد؛"

چنانچہ چہار مقالے میں اسی نقطۂ نظر سے شاعری کے معیار و اقدار متعین ہیں۔

اس طرح فصاحت اور بلاغت کی بحثیں اکثر فارسی اور ابتدائی اردو تنقید میں یا تو الفاظ کی موزونیت پر آکر ٹھہر جاتی ہیں یا ان کی باہمی ترتیب اور "اتساق مقدماتِ موہومہ" پر۔ مثلاً الفاظ اور نفسِ مضمون کے باہمی تعلق پر یہ حکم لگایا گیا کہ کلام تین قسم کا ہو سکتا ہے۔ ایک وہ جس میں نفس مضمون کے تقاضے سے زیادہ الفاظ استعمال کیے گئے ہوں۔ دوسرا وہ جس میں اس تقاضے سے کم الفاظ برتے گئے ہوں یعنی کم لفظوں میں زیادہ معنی سمو لیے گئے ہوں تیسرا وہ جس میں نفس مضمون کے برابر الفاظ ہوں نہ کم ہوں نہ زیادہ۔ پہلی صورت کو اطناب کہا گیا ہے۔ دوسری کو ایجاز[1] اور تیسری کو مساوات ان تینوں صورتوں کو محاسنِ شعر میں شمار کیا گیا ہے۔ پہلی صورت کی مثال رجب علی بیگ سرور کے فسانۂ عجائب میں ملے گی۔ جب کہ دوسری صورت مومن کے اکثر اشعار میں یا بعض جگہ انیس کے مراثی میں نظر آئے گی۔ تیسری صورت میر امن کی نثر یا غالب کے خطوط میں پائی جائے گی۔

---

[1] صاحب حدیقۃ ارم صد۲۰۹ نے ایجاز کے اعجاز کی مثال سعدی کی گلستان سے دی ہے ایک حکایت میں ایک ظالم کا حال بیان کرتے ہوئے جس کی لکڑیوں کے ڈھیر میں آگ لگ گئی تھی اور سب کچھ جل گیا تھا سعدی نے یہ جملہ لکھا ہے "از بستر نرمش بر خاکستر گرمش نشاند" صاحب حدیقۃ ارم نے لکھا ہے کہ ابو الفضل کہتا ہے میں نے ایک رات بہت سوچا کہ اس جملہ کی طرح کوئی جامع و وسیع المعنی جملہ انشا کروں مگر نہ کر سکا۔ اس جملے میں ہر لفظ ہیئت کے اعتبار سے نیز صوتی نظام کے اور معنوی بلاغت کے اعتبار سے دوسرے لفظ کے مقابل ہے بستر خاکستر سے، نرمش گرمش سے اور پھر ان چار لفظوں میں جہان معنی سمٹ آیا ہے:

اردو تذکروں میں بھی یہی تنقیدی تصورات جاری وساری رہے۔ اول تو عروض نے بحروں کی واضح طور پر نشاندہی کی اور ان کے زحافات مقرر کر دیئے دوسرے ادب کی مختلف اصناف کی شکل میں ضابطہ بندی ہوگئی۔ اور غزل قصیدہ۔ مثنوی۔ رباعی اور اسی طرح اصناف نثر کی درجہ بندی ہوئی اور پھر ہر ایک صنف کے ضابطے اور قاعدے مقرر ہوتے اور انہیں کی مدد سے اشعار کی خوبی اور کمزوریوں پر غور کیا جاتا رہا۔ پھر تنقید کو ایک اور وسیلہ ہاتھ آگیا جن شاعروں کا کلام مستند سمجھا گیا ہے ان کے کلام کو مثالی سمجھا گیا اور ان سے مقابلہ کرکے دوسرے شاعروں کے کلام کے عیب وہنر پہچانے جانے لگے مثلاً میر اپنے تذکرے نکات الشعرا میں یقین کے اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

اگر بجائے خوش نصیبی، خوش معاشی می گفت ؛ ایں شعر بسیار بامزہ می شد یہاں لفظ صحیح کے انتخاب اور اس لفظ کی تہہ داری اور انوکھے پن کو تنقید کی بنیاد بنایا گیا ہے اس طرح الفاظ کی صناعی اور مختلف معنوی اور لفظی صفتوں کے استعمال پر زور دیا جاتا رہا۔ یہ صورت کم وبیش انیسویں صدی کے نصف آخر تک رہی۔ جب سر سید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک نے تنقید کو بھی متاثر کیا اور ادب کا رشتہ سماجی آگہی اور سماجی اصلاح سے ملایا جانے لگا۔

شبلی کی تنقید میں بھی بعض نقادوں نے ہیئت کی اولیت محسوس کی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے ادب کے سماجی رشتوں کو نہ صرف پیش نظر رکھا ہے بلکہ ان کا ادراک وعرفان بھی بڑے لطیف انداز میں کیا ہے موازنۂ انیس

ودبیر میں البتہ وہ فصاحت کے اپنے اِس معیار سے آگے نہیں بڑھے ہیں جو روایتی تنقید سے انہوں نے اخذ کیا ہے لیکن یہاں بھی زور محض ہیئت پر نہیں ہے بلکہ الفاظ کے محل استعمال پر ہے۔ اس مناسبت کو الفاظ کی باہمی مناسبت یا صوتی ترتیب سے کسی طرح کم اہمیت نہیں دی گئی ہے

بعد والے دور میں نیاز فتح پوری اور جعفر علی خان اثر کی تنقیدوں میں قدیم علم بیان کے مطابق شاعری کی تنقید کا رجحان ملتا ہے دونوں روایات کا احترام کرتے ہیں اور طریقہ راسخہ قدما سے تجاوز نہیں کرتے۔ اس ضمن میں سید مسعود حسن رضوی ادیب کی تنقید کا تذکرہ بھی آتے گا جنھوں نے آئینہ سخن فہمی اور ہماری شاعری میں ہیئت کو اہمیت دی ہے اور ہماری شاعری کے ابتدائی ابواب میں اِس کے لیے ایک نظریاتی بنیاد بھی فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

عصر حاضر میں جن نقادوں کے ہاں یہ میلان سب سے زیادہ نمایاں ہے ان میں کلیم الدین احمد سر فہرست ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ کلیم الدین احمد شاعری کے تہذیبی مشن کے قائل ہیں لیکن شاعری اور تہذیب کے رشتے ان کے نزدیک اتنے نمایاں نہیں جتنے زیر زمین ہیں اور ان رشتوں میں جمالیاتی کیفیت آفرینی کی بڑی اہمیت ہے اردو شاعری پر ایک نظر میں انہوں نے اپنے استاد ایف آر لیوس کی طرز پر ادب کے تہذیبی رشتوں کو تو ملحوظ رکھا ہے مگر شاعری کی تنقید میں فکر اور ہیئت کی ایک وحدت پر اصرار کیا ہے جس کی بنا پر وہ اردو غزل کو ریزہ خیالی کی بنا پر نیم وحشی صنف سخن قرار دینے پر مجبور ہوتے۔ انکی کتاب "عملی تنقید" ان کی طرز تنقید کا دوسرا اہم نمونہ ہے جس میں انکی کوشش یہ رہی ہے کہ تنقید تمام تر متن کے دائرے کے اندر رہ کر ہی کی جاتے۔

اس طرح ہیئتی تنقید نے گویا ادب کو ایک نئے رخ سے پیش کیا۔ اور اس کے مطالعے کی ایک نئی جہت دریافت کی۔ یہ جہت یقیناً قابلِ غور ہے اور اس سے ادبی تنقید کے پیچیدہ اور وسیع کام میں مدد مل سکتی ہے گو اسی طرزِ تنقید تک اپنے کو محدود کر لینا شاید زیادہ مفید نہ ہو۔

ہماری چند نئی کتابیں

جواہرِ حالی	پروفیسر ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی	۱۲۵ روپے
ہیئتی تنقید	ڈاکٹر محمد حسن	۳۶ روپے
خیال و نظر	حنیظ الرحمٰن خان	۵۰ روپے
اُردو مرثیے کی سرگزشت	ڈاکٹر اسد اریب	۵۰ روپے
تحریکِ پاکستان	(پس منظر و پیش منظر) حمید رضا صدیقی	۵۰ روپے
ریفرنڈم سے سانحۂ بہاول پور تک	محمد حسین جہانیہ	۵۰ روپے
مٹی میں نمو کے تماشے	گوہر ہوشیار پوری	۴۰ روپے
لہر لہر	عذرا وحید	۶۰ روپے
پاکستان اور دُنیا کے مسائل	عبدالغفور اعوان	۱۲۵ روپے
اقبالِ عہد آفریں	اسلم انصاری	۱۲۵ روپے
تاریخ محاسبۂ قادیانیت	خالد شبیر احمد	۱۲۰ روپے
صحیفۂ حیات	(قرآن اور انسان)	۴۸ روپے
گُل افشانیٔ گفتار	اقبال ساغر صدیقی	۳۰ روپے
مخزنِ شعر و ادب	(ادبی معلومات) عبدالرشید عامر	۲۱ روپے

کاروانِ ادب ✱ فضل الٰہی مارکیٹ، اُردو بازار، لاہور